نصوص من خارج اللغة

مجلة فصلية محكمة تصدرها شبكة أطياف الثقافية

Texts Beyond language Journal (TBLJ)

ISSN: 2665-749X

textoutsaid@gmail.com

عدد مزدوج (17،16)

01/2021



اللوحة للفنان السوداني حاتم كوكو

ملف الشعر والابداع في جنوب السودان

يانيس ريتسوس

أحادية الوتر وظلال الطيور

لويز غليك: وصفات للشتاء

من البيت إلى الجملة الشعرية

فاعلية القارئ الجمالي في تلقي قصيدة الهايكو

من السردية إلى التداولية.. رؤى ومفاهيم

نصوص

ترجمات

دراسات

العدد (17،16)

نصوص من خارج اللغة

مجلة نصوص من خارج اللغة

مجلة فصلية محكمة تصدرها شبكة أطياف الثقافية للدراسات والترجمة والنشر

المغرب

رقم الايداع القانوني:

Dépôt Légal : 2019PE0004

ISSN : 2665-749X

نصوص من خارج اللغة

مجلة فصلية محكمة
تصدرها شبكة أطياف الثقافية

المراسلات

textoutsaid@gmail.com

في العدد

ملف أدب جنوب السودان

ملف النصوص

ترجمات

كتابات ودراسات

مثابرة

نحاول جاهدين في مجلة نصوص من خارج اللغة أن نردم هوّة الحساسية الأدبية والإخوانيات ولذلك جعلنا المجلة باباً مشْرَعاً للجميع، ونعمل باستمرار رغم الظروف والمعوّقات على جدارة ما نقدّمه واحتواء كافة الحساسيات التي تتناسب مع خطّ سير المجلة.

ومع كل عدد تحْصُل الإضافة النوعية على المستوى الموضوعي والفني، هذه الإضافة تعزى إلى المساهمين والمهتمّين بالنشر في هذه المجلة وإلى السّادة المُحكّمين للدراسات والأبحاث ومراجعة المواد القابلة للنشر.

وتكمن الرسالة الدائمة للمجلة في تبني الجديد المحافظ على الرصانة والإبداع وتحرص المجلة على استمرارية ذلك.

رئيس التحرير

الأسبق إلى السريالية

لوحة الملذات الأرضية

هالة عثمان

لم تبدأ السريالية في الفن عام 1920 كما أرخ لها البعض، ولم تبدأ عند سطوع نجم سلفادور دالي. يصف بعض النقاد الرسام الهولندي هيرنيموس بوش بأنه أول فنان سريالي في العالم لاسيما أنه سبق دالي بأربعة قرون برسومات سريالية غريبة ومؤثرة.

يقدر تاريخ ولادة هيرونيموس بوش في عام 1450 وبأنه عاش حتى عام 1516. صوّر في معظم أعماله الخطيئة والفشل الاخلاقي الانساني، واستخدم أشكال العفاريت



والحيوانات نصف البشرية استخداما معقدا، متفردا، مكثفا للأشكال الرمزية التي يشوبها الغموض.

تعتبر لوحة الملذات الأرضية أو "حديقة المباهج الأرضية" من أهم أعماله وأغربها. وهي ثلاثية من أهم الأعمال الفنية واكثرها شهرة وغموضا في القرن السادس عشر.

تتكون اللوحة من ثلاث قطع مفصلية متجاورة فيها الكثير من التفاصيل والشخوص السريالية، والكائنات

الخيالية العجيبة مما يعكس رؤيته الخاصة للعالم. في اقصى يسار اللوحة مشهد رائع لبداية الخلق، وفي اقصى اليمين مشهد مخيف ومؤلم للجحيم.. وما بين بداية الخلق والجحيم تجسد اللوحة الرئيسية العبث الدنيوي او حديقة الملذات الدنيوية.

واجه المؤرخون معضلة في تحديد الوقت الذي رسم فيه "بوش" اللوحة ذلك انه لم يدوّن تواريخ أعماله وقدّر البعض انها رسمت ما بين "1480 - 1505"

شوهدت اللوحة لأول مرّة بعد مرور عام على وفاة "بوش" إذ شاهدها مؤرخ ايطالي في قصر أحد النبلاء في بروكسل. وليس من الغريب أن يكون سلفادور دالي معجبا بأعمال هيرونيموس بوش.

تغطية لندوة مجلة نصوص

هل بات السرد عبئًا ثقيلًا على قصيدة النثر؟

صدام الزيدي

على منصّة (زووم) التفاعلية، نظمت مجلة "نصوص من خارج اللغة" فعالية شعرية ونقدية، يوميْ 16- 17 يوليو/ تموز 2020، بمشاركة شعراء ونقاد عرب، خُصّص اليوم الأول للشعر والثاني للنقد (مشكلة التلقي والسردية في قصيدة النثر) وأيضا (راهن قصيدة النثر في المغرب: من الجيل إلى الحساسية).



نعرض، في مستهلّ هذه التغطية، أهمّ ما ورد في ورقة الناقد والأكاديمي العراقي المقيم في الولايات المتحدة، حاتم الصكر، ومداخلات الشعراء والنقاد وأسئلتهم الموجهة إليه، يتبع ذلك عرض لأهمّ ما تضمّنته ورقة الشاعر والناقد الأكاديمي المغربي عبد اللطيف الوراري، وثمة أيضا مداخلات وأسئلة وجهت إلى الوراري من قبل شعراء ونقاد حضروا الندوة الإلكترونية (استضافت الندوة إلى جانب المتحدثيْن الرئيسييْن، شعراء ونقادا، في مقدمتهم الناقدة والأكاديمية العراقية وجدان الصائغ، والناقد والأكاديمي العراقي صبري مسلم حمادي (يقيمان في الولايات المتحدة). وأسندت إدارة الندوة إلى الباحث اليمني أحمد الفراصي الذي استهل الفعالية متسائلا: "هل الناقد هو فعلا ظلّ النص؟ ما علاقة النص بظله في ظل هذه الغزارة الانتاجية؟ ثم، ما مستوى هذه العلاقة اليوم بين النص وظله (الناقد)؟ وإن كانت العلاقة ضعيفة كما يدعي بعض المبدعين، فمن هو السبب في هذا الضعف؟ هل هو الناقد الذي يقف أمام هذا الكمّ الهائل من النصوص عاجزا عن الإحاطة بها أم المبدع الذي لم يعد يقبل نقدا ولا يرتضي برأي، في ظل الانفتاح التكنولوجي وتدفق النشر (بسهولة وبحرّيّة) في الصفحات ومواقع التواصل الاجتماعي؟."

استهلّ الناقد حاتم الصكر حديثه، بالقول إن النص يتقدم، وفي سيره هذا يجتاز ويتجاوز ويجدد نفسه وتتغير الرؤى والأساليب. وفي هذا الظل الذي يسير إلى جانبه، يجري تنظيم الخطاب وتحليله وتفكيكه، بعيدا عن أحكام القيمة والمعيارية المعروفة، الخ...

كما أن ارتباط النقد بالنص وفقا للصكر (هو ارتباط لاحق بالسابق وليس العكس، لذلك فالنص هو المتفوق).

تفوّق النص!

يشير الدكتور الصكر إلى أن عملية النقد هي عملية تحليل في المقام الأول "ترويض النص" (كما أفهمها وكما أسميتها في واحد من كتبي المبكرة: وهو في الأصل أطروحة الماجستير وبعض الزملاء تابعوها وكانت مقرّرة في بعض الجامعات العربية للدراسات العليا، بيّنت فيها ما خلاصته أن الناقد يقوم بممارسة نقدية على نصّ يعلم أنه متفوّق عليه، بل على نصٍّ يملك قوة فائقة تحتاج إلى ترويض: "فالنص متفوّق دائما على الناقد. النصّ يمتلك مقوماته وعناصره، ونحن نأتي لنقوم بقراءته وتركيبه مجددا. لذلك فهو قوة فائقة نحاول أن نروّضها كما يفعل مروّض الأسود، هو يعلم جيدا أن الأسد أقوى منه لكن مطلوب منه أن يغفل هذه الحقيقة وهو يقوم بترويضه واكتشاف ما فيه من غير ما هو موجود في طبيعته. وأنا مدين بهذه الفكرة للناقد البريطاني تيري ايغلتون. وهو من النقاد الماركسيين الجماليين، وفكرته

هذه يطرحها في أكثر من كتاب: أنه يجب أن يعلم الناقد بأن النصّ متفوّق عليه."

يتابع الصكر: "نحن الآن نحتكّ بنصوص المتنبي مثلاً وأدونيس والسّياب، إلخ... لكن نعلم أن النقد يعطينا من الأسلحة (إذا صحّ التعبير) بتعبير جمالية التلقي، أو الذخيرة، هم يستعملون كلمة "ذخيرة". ياوس وزملاؤه قالوا إن النصّ فيه قوة كبيرة لكن النقد والقراءة أهمّ. ويستعملون كلمة القراءة وأنا أميل إلى القراءة وشخصيا لا أحبذ استخدام كلمة ناقد، هي كتابة على كتابة النص). يقولون إن النص يطلق أسلحته وذخيرته للمتقبل يستعملون كلمة عسكرية. هم فهموا جيدا ثقافة القراءة وبنوا عليها مصطلحاتهم ومفاهيمهم وهذا الأهم."



ويشدّد الناقد الصكر على أن الذخيرة التي يطلقها النص تتطلب رد فعل من الناقد كي يفكك ويحلل ويستوعب ويكشف المسكوت عنه أحيانا في بعض النصوص: "عليه أن يستنفر ذخيرة مقابلة للرد على هذه الذخيرة واحتوائها.. احتواؤها ليس من باب الاحتلال ولا الإلغاء ولا الإقصاء، إنما من باب إعطاء قيمة أكبر للنص."

ويذكِّر الصكر بما كتبه ذات مرة، أن "بعض الكتابات النقدية تبدو أكثر حنانا ورفقا واهتماما بالنصوص حتى من أصحابها"، مستشهدا بموقف: "حصلت معنا مرة، عندما قمنا بتحليل قصيدة لشاعر معروف، ألن بي، قائلاً إنه بكى وقال تأثراً بما كشف عنه المقال: معقول هذا الكلام أنا قلته كلّه وأنا لا أدري هذه البنية التحتية التي في النصوص". وجاء استذكار الصكر لهذا الموقف في سياق ما قال عنه (تبسيطا متعمدا للفكرة حتى لا أبتعد كثيرا، وأصل من بعد إلى الاهتمام بالبنى النصية التي غابت للأسف في الفكر النقدي السابق عن جيلنا، ومنها "العتبات النصية". مؤكدا بالقول: "شخصيا، أنا من المؤمنين بأن النص له عتبات. العتبة في الفكر الرافديني القديم، تعتبر مقدسة. محرم أن يدوس عليها الإنسان. ولليوم: العراقي لا يدوس على العتبة، يعتبر العتبة شيئاً مقدساً، وملحمة جلجامش تذكر أنه: لا تقف عند العتبات وادخل الأبواب إلخ... العتبات مهمّة ليس فقط لجمالياتها، كنا منذ فترة مفتونين بعناوين واستهلالات وإهداءات، كأن يرسم أحد الأدباء صورته ثم يكتب: هذا الرجل سيموت يوم... وترك فراغا، فللقارئ أن يملأ هذا الفراغ.

وأضاف: "هذه عتبات نعم، لكن أنا أتكلم عن موجّهات قراءة. عندما يكون العنوان مدروساً جيّدا، يؤدي وظيفة جمالية أو إيحائية أو رمزية أو حتى مضمونية إلى آخر ذلك.. أحيانا يحبّ الشاعر أو الكاتب أن يلخّص فكرته، لكن يجب أن يُدرس أولا وأن يُولي الاهتمام، ويوجه قراءة القارئ. حتى التجنيس والأغلفة، كثير من الشّعراء يكتب على واحد من أعماله: ديوان. الثاني يكتب عليه: مجموعة شعرية. الثالث يكتب عليه: قصائد. وأعتقد أن هذه بلبلة اصطلاحية سببها غياب المفهوم. نحن نُتّهم دائما (أي الذين يكتبون عن الشعر بالذات وكل الكتابة النقدية) أننا نعيش في فوضى، أو ما سمّيناه "برج بابل" نقدي واصطلاحي، لكن في الواقع، الشعراء يساهمون أيضا في هذه البلبلة، وهم بناة هذا البرج أيضا من جهة أخرى. كيف؟ : يجب أن يفهم الشاعر أيضا ماذا يفعل؟ المجموعة الشعرية: جمع قصائد غير موحّدة في الرؤية. لكن، هناك ديوان.. عبد الفتاح بن حمودة، مثلا، واحد من دواوينه: قصائد قصيرة (هايكو، وهي ليست في حاجة إلى عنونة ولا أرقام، لا بدّ أن يكون هذا مدروساً. كما هو الحال في قصائد صلاح فايق الأخيرة كلّها. وبعض الأحيان القصائد تنضمّ إلى مجاميع داخل الديوان نفسه أو المجموعة الشعرية، داخلها هناك تقسيم. هذا كمثال فقط يغيب، مثل الاهتمام بالاستهلالات، بالإهداءات، بالخواتم، النهايات أيضا، وغير ذلك."

وتابع الصّكر: إن المنظومة النّصّية متشابكة، مشبها إياها بعمل المركبة حيث كل جزء منها يكمل الآخر ويؤدي وظيفة ما كي تنطلق السيارة: "المنظومة النصّية في اعتقادي، منظومة متشابكة، يحلو لي غالبا أن أشبهها بعمل السيارة. فعندما تفتح مفتاح السيارة تسمع صوت المحرك وتشتغل لكن في الواقع منظومة كاملة اشتغلت في تلك اللحظة: الزيت والماء والهواء والفلترات التي تُوصل هذا كلّه، بمعنى: الذي وصلك صوت واشتغل هو في الحقيقة نتيجة منظومة كاملة، منها في عمل القصيدة عناصر الإيقاع ومنها التركيب الكلامي ومنها الصور والبلاغة وغيرها من المستويات التي اتفق النقاد عليها منذ زمن، مستويات شملت حتى المستوى الخطي والهيئة الكتابية: كيف تكتب؟ ثمة شاعر هو محمود البريكان وهو معروف عربيا، لما كنّا في المجلة، كان يبعث إلينا القصيدة ويصرّ أن يرى البروفة الأولى لها مطبوعةً، لأنه يضع جملا شعرية أكثر من واحدة في سطر شعري واحد ويتعمد ذلك. هذه، إذا غابت الهيئة الخطية عن وعي الشاعر، وأنا هنا، لا أريد أن أُعمل سجالا بين الشعراء والنقاد، لكن في الواقع، أريد أن أخفّف من تهمة أن النقد (النقد الشعري بالذات) يعيش فوضى اصطلاحية؟ نعم، هناك مصطلحات مختلف عليها وليست مجانية، فعندما نقول "شعر حر" للآن، أنا لا أستخدمها لما كتبته نازك الملائكة، مثلا، أستخدمها لما كتبه يوسف الخال وتوفيق صايغ وجبرا، الذين كتبوا بجانب قصيدة النثر. قصيدة النثر شيء آخر." ويسترسل الصكر متحدّثا عن المصطلحات كمفاتيح: "المصطلحات مهمّة، هي المفاتيح للتواصل، ثم يتمّ بيان مفهومك إذا كان مصطلحك واضحا."

مشكلة التلقّي..

وفي تشخيصه لمشكلات قصيدة النثر العربية الراهنة، يجد الصكر أن "الوصول إلى قصيدة النثر يضعنا في قلب مشكلة نصية: كيف هي الخبرة عند القارئ؟". وقال الصكر إن "مشكلة قصيدة النثر في أغلبها مشكلة تلقٍّ" ويجد أيضا أن "استضافة السرد في القصيدة صار موضع التباس"، منوّها بأنه "على الشاعر أن يقوم بما يشبه الفلترة حتى يخفّف من عبء السّرد في القصيدة، كي لا تصبح قصة قصيرة أو أقصوصة قصيرة جدا"، مشيرا إلى أن الشّعر يفرز قوانينه وأعرافه ومزاياه من خلال نصوص.. هذه النصوص تتراكم. نتعلمها في المدرسة، وتتردّد في البيت، حين يستشهدون ببيت من هنا وحكمة من هناك. بيت مكتمل يعطي معنىً. ثم نأتي إلى مرحلة أخفّ وهي "التّجديد"، نقرأ قصائد حرة وفيها شيء من المرونة النغميّة، لكن أن يأتي إلينا شعر أو قصيدة دون إيقاع وزنيّ معروف كما هو متوارث، تبدأ خبرتنا السّابقة المتراكمة والذخيرة النصّية التي عند القارئ ترفض هذا كأيّ جسم غريب يدخل إلى الجسم البشري، يرفضها ويتكلس ضدّها حتى يطردها. ويقصيها من النوع.. أعتقد أن هذه مهمّة مشتركة بين الشعراء والنقاد، لأن استضافة السّرد في القصيدة صار موضع التباس. أرجو أن يُسمع من الشعراء كيف يفهمونه؟ لأن السرد يأتي معبأً بكل تقاليد النثر وكل اشتراطاته: التسميات والشّخصيات والتّزمين الزماني والتحيين المكاني.. وبالتالي، على الشاعر أن يخفّف من عبء السرد في القصيدة، كي لا تصبح القصيدة قصة قصيرة أو أقصوصة قصيرة جدا كما يقولون.

وتابع: هنا المتكلم المهيمن على السرد في الغالب الآن صار "الأنا"، لو لاحظتم، ثمة من يكتب بعلوّ صوت الأنا. هذه في حاجة إلى مراجعة وإلى رؤية من هو السارد في قصيدة النثر، وبالتالي كم من الشّخصيات تتحمل، كم من الأحداث والوقائع تتحمل والأزمنة والأمكنة حتى لا تصبح نثرا؟ المرحوم سركون بولص تكلم بالمناسبة في اليمن على هامش مؤتمر الشعر العربي الألماني، ودار حديث عن السرد، وصرّح أمام زملاء له أنه متوجّس قليلا من هذه المسألة وكيف تسهم في الانتقال بالشعر من الثقل الوزني والبلاغي والصوري، وهذه السيولة اللغوية والعاطفية، إلى القصيدة، هذا يتطلب أعباء كبيرة.

وتمنى الناقد الصكر، أن يعيد الشعراء النظر في مسألة السرد في القصيدة، "فهو عبء ثقيل في قصيدة النثر حتى لا تتحول إلى سردية خالصة. ولا نعني موضوع الضعف والادعاء: كثير مما ينسب أو يود الانتساب إلى

قصيدة النثر يجب ألاّ يكون حجةً عليها، لأن خطاب قصيدة النثر صار واضحاً وتراكمت نماذج كثيرة وصارت فيها أجيال. أيضا بقي موضوع أودّ أن أشير إليه، أنا أسمّيه "آباء النص" وآباء النّصّ هم الذين يتركون بصماتٍ وآثاراً ويذهبون. النّصوص تتشرّب وأنا أستخدم تسمية التشرّب الرّوحي والإيقاعي وحتى اللّغوي أحيانا وزاوية النظر. ولكن، هذا يتطلب عناية كي لا تكون في التناصّ ذريعة لكل من يأخذ نصا ويعتاش عليه. نعم، التناصّ هو حياة قصيدة سابقة في قصيدة لاحقة، حياة فكرة سابقة في فكرة لاحقة، لكنّ آباء النص هؤلاء يجب ألاّ يظهروا، مثل الطعام، نحن نأكل كثيرا.. هذا الصباح أكلنا من كل شيء، لكن عند المحلل الباثولوجي الذي يحلل دمنا، لا يرى عيّنات طرية محددة، لا يرى حُجيرات دموية ممتصّة في الجسم، أعتقد أن هذا الامتصاص الآن ضعيف في بعض النصوص في قصيدة النثر، كان بالإمكان أن يكون أفضل من ذلك بموازنة التناصّ وفهم آليته واشتغاله."

مداخلات وآراء نقدية..

استهلت الناقدة والأكاديمية العراقية وجدان الصائغ، أولى المداخلات منوّهة في البدء بأن الدكتور حاتم الصكر كعادته، هو يكتب نصا نقديا، ولكن يصل إلى



مستوى الإبداع "لذلك أنا شخصيا أظلم نصوص الدكتور حاتم لو قلت إنها (ظلّ الإبداع)، هي ابداع في حد ذاتها."

وقالت الصائغ إن ورقة الدكتور الصكر تضمّنت نقاطا تؤرقها هي شخصيا، بحكم اشتغالها النقدي. وهنا سألت الصائغ الدكتور الصكر بقولها: ذكرت فكرة "الذخيرة"، تقول هناك ذخيرة نقدية وهناك ذخيرة إبداعية، وذكرت أنه هناك المستقبِل وهناك المرسِل المستقبِل، وذكرت أن هذا يذكّر بالفندقة والضيافة، وأنا أعجبتني هذه الفكرة، ولكن وجدت أنه الذخيرة، ذخيرة الناقد وذخيرة النص: هل الذخيرة المؤونة أم الذخيرة السلاح؟". وأجاب الصكر منوّها بأهمية سؤال كهذا يتضمن وخزا للخطاب النقدي وأوضح بقوله: الذخيرة استخدمت في مدرسة القراءة والتلقي، وهم استأنسوا بجماليات ياوس وأيزر، يستعملون "ذخيرة" بالمعنى الحربي. إنه النصُّ مدجّجًا بذخيرة فنية وهذه الذّخيرة تتطلّب من الناقد (أو القارئ عموما) أن يستنفر ذخيرته هو أيضاً، حتى يحتوي هذا النص. هذا إعلاء للنص وليس تهمة له. في النص قوة، عليك وأنت تقرأ وأنت تريد أن تحيط بالبنية الفوقية وبما هو غاطس تحت ألفاظه ودلالات الخطاب. لا تأتي الدلالة واضحة مسمّاةً في النص. تعرفين ذلك دكتورة وجدان، لأنك تستعملين التحليل النصي وتعرفين إخراج الدلالة وتوظيفها لإضاءة المناطق المعتمة في النص، أو ما يقولون عنه: استكمال الثغرات كما يسمّونها. هناك ثغرات جمالية وبنيوية داخل النصّ تكمّلها الكتابة، النصّ يترك فراغاً وعلى المحلل أن يكمل. إذن فهي ذخيرة تتطلب منك أن تستخدم ذخيرة أخرى، أما قضية الاستقبال فهي شيء من فكاهيات وشعبويات النقد أنهم انتقدوا مدرسة التلقي قبل أن يطوّرها الجماليّون الذين جاؤوا بعد روّاد هذه المدرسة، فالاستقبال هو الترحيب، لكن في الحقيقة هم يريدون أن يؤكدوا مهمّة المتلقي في الحوار مع النص.

وتابعت الناقدة وجدان الصائغ مداخلتها وأسئلتها: كنت أتمنى أنه يكون ذخيرة بمعنى المؤونة، يعني يستخدم المبدع ذخيرته، بمعنى مُؤَنه، كامل ثقافته التراكمية، لكن في إطار الذخيرة وهي المعركة، تقودني إلى شيء ذكرتَه أيضا وأنا لا أتفق معك، فاختلاف الرأي لا يفسد للود قضية، يعني أنت تقول إنه "ذخيرة المبدع في مواجهة

ذخيرة الناقد"، أنا لا أدخل في هذه الذخائر وأود أن لا أكون جزءا من هذه المعركة، لأن هذا يقودني إلى شيء آخر، يقودني إلى ترويض النص، أنا أجد أن النصّ هو الذي يروّض الناقد، يعني أنا لا أروّض النصّ، ولذلك أنا أخلع عن يدي، لحظة الكتابة النقدية قلم المعلم وسوط السائس، لا يحق لي أن أقف وأعامل النص بوصفه حصانا جموحا، بالعكس، أنا أصلا، كحصان جموح ناقدة وأنظر إلى النصّ وهو الذي يروّضني، ويعلّمني كيف أتعامل معه، يعني هو عملية ترويض النّقد في حضرة النّصّ الإبداعي."

وأضاف الدكتور الصّكر مستدركا: "عطفا على كلمة ذخيرة، يبدو أنني ما أجبت بشكل كافٍ، هم يستعملونها مثلما نقول اليوم "هناك اشتباك نقدي"، هذا لا يعني وجود مقاتلين وقتلى، لكن نحن العراقيين ذاكرتنا ممتلئة بالحروب (د. وجدان: حربية)، لكن حقيقةً هم يقصدون بالنص ما معناه أنه لا تستهن بالنصوص، النصوص تحمل الكثير من أسلحتها الخاصة وعليك أن تحيط بها، الترويض هو لأجل إضاءتها وليس لإلغائها وإقصائها، أنتِ الآن توهّمتِ وقلت لا أقبل بمسمى ذخيرة (الصكر مخاطبا الصائغ). ترويض بمعنى تهدئة، كبح جماح. المستويات المشتغلة في النصّ قويّة فيها إيقاع ولغة ولذلك نحن ضدّ الإنشاد، لماذا؟ الإنشاد إلقاء النصّ بطريقة مسرحية (منذ زمن طه حسين قال: مرة جئنا نستمع وصفّقنا لأحمد شوقي ثم عدنا إلى البيت لم يبق شيء، راحت مع التصفيق).

واليوم قصيدة النثر (جميع الزملاء والزميلات الذين أمامي وحتى من روادها الأوائل)، ليست قصيدة إلقاء، والاشتباك معها وترويضها يتمّ بفتح مداخلها."

توظيف السّرد في القصيدة

وفي سؤال آخر لوجدان الصائغ، سألت الصكر: "عادة، نقول عن التناصّ إنه شيء من "التلاص"، يعني هناك تهمة ساذجة، أليس كذلك؟ لكن، ما ذكرتَه أنت دكتور، أن التناصّ هو حياة قصيدة سابقة في حياة قصيدة معاصرة، هذا من أروع ما سمعت. وبالنسبة إلى إشكالية، تقول إشكالية قصيدة النثر أنها تكون شعرية مخفّفة في إطار سرديّ (بالعراقي الفصيح: ثخينة) يعني سميكة، سردية قوية، فلذلك يضيع السارد، فما هو الحل، يعني كيف لي عندما أدخل في رحاب الرواية وحينما يتكلم، أنا أعرف الأنا السّارد، ولكن في إطار القصيدة حينما تكون دفقة شعورية تعكس وجه الشّاعر لحظة الكتابة، فكيف تحدد مسار النصوص؟"

الصكر مجيبا: "أنا أحتكم إلى النصوص. النصوص نفسها تنتج هذه الانزياحات والخروج على المعادلة النثرية. النثر يقول الشيء ببرود وهذا نعرفه كلنا.. إدخال النثر في الشّعر لإعطائه هيئة جديدة للمفهوم، مثلا، هناك ديوان عنوانه "العاطل عن الوردة"، قدّم لي فعلا نموذجاً من الانزياح الجيد، إنه "العاطل عن" ثم "الوردة"، هذا أعتقد توظيف السرد في القصيدة، يجب أن يخضع لمثل ذلك، وإلا فنستلم نصوصاً هي أقرب للقصة، رغم أن النقاد الفرنسيين يؤرخون لقصيدة النثر في كلّ كتبهم الأخيرة والجديدة، يقولون إن هناك قصصا قرئت وهي في الحقيقة قصائد نثر، هم يتكلمون عن مقاطع من هذه القصص على أنها قصائد نثر، لكن لا أعتقد أن نثرنا يسمح بمثل هذا. النثر يأتي محمّلا بحمولة كبيرة من المنطق والعقل، وأعتقد أن القصيدة في حاجة إلى أن ترجع إلى مفهوم الترويض: تهدئة هذا النثر، إنزال المخيّلة فيه حتى تلتقط منه ما يمكن ويأتي في سياق القصيدة، من منطقة النثر إلى الشعر، لا بدّ أن تكون هناك تصفية لكلّ ما يحفّ بالنثر من عاديات الحياة اليومية ونثرها.

من جهته، قال الناقد صبري مسلم إنه:

من خلال استعراض الشّعر العربي كلّه، بدءا بالقصيدة الجاهلية، من المعلقات إلى حدّ هذا الوقت، لا ينجو النصّ الشعريّ من عنصر سرديّ ما، حتى معلقة امرئ القيس، مثلا، عندما يقول: وليلٍ كموج البحر... لا يمكن أن تتخيل امرئ القيس إلا في ظرف زماني معيّن وفي ظرف مكاني معين، وهو شخصية أيضا فيها عنصر سرديّ شئنا أم أبينا، حتى المديح والرثاء والهجاء، كلّ هذه هي عبارة عن رسم شخصية، سواء رسم لشخصية شريرة بالهجاء مثلا، أو رسم لشخصيّة قد غادرت هذه الحياة



في الرثاء، أو في المديح لشخصية خيّرة. وخصوصا في قصيدة النثر في هذا العصر، أكاد لا أرى قصيدة لم يكن فيها عنصر سردي، والعناصر السردية كثيرة، هناك حدث، زمان، مكان، رسم شخصية، حوار إلخ... لا تكاد تخلو قصيدة من ذلك، فلا مناص من هذا التوافق السرد-الشعري، وإن كانت مثلما ذكر الدكتور حاتم الصكر (الحديث هنا للناقد مسلم)، آليّات الشّعر غير آليّات السرد، لكن هذا الاشتباك السردي-الشعري، أحب أن أسمع رأي الدكتور حاتم فيه؟ ليجيب الصكر بدوره مخاطبا صبري مسلم: "دكتور، أنت من المهتمين بتقصي مفردات التراث الشعبي في القصيدة القديمة والحديثة، لكن أنت تتحدث عن القصة بالضبط، هذا المصطلح استعمله دارسو التراث الشعري العربي: القصة في الشعر، كان بعض الشّعراء يعمدون إلى نظم بعض القصص وإذا أردت أن تحيل إلى نماذج محددة في الشعر الجاهلي خاصة وقليل من الشعر الإسلامي، لكن الآن نحن نتكلم عن شيء مختلف تماما، وأجد أن الدكتور عبد اللطيف الوراري وضع يده على نقطة مهمّة: تخفيف حدّة هذه الاندفاعة الغنائية والموسيقية في القصيدة، تهدئتها لصالح العناصر الشّعرية الأخرى، لغة أكثر هدوءا، صور ليس فيها هذه السّيولة والميوعة العاطفية المعروفة، وهذا تقرؤونه حتى في زملائنا الذين معنا في الندوة، دواوينهم التي طلعت، سواء بن حمودة، أنا قرأت له مؤخرا، عبود الجابري، أسامة حداد أيضا قرأت له مؤخراً ولآخرين أيضا. النثر هنا يصير فيه جانب تعضيدي للشعرية الموجودة في القصيدة، يعني الغلط هو أن يأتي من مركز النثر إلى قطعة نثرية وكأنه غير معرّض إلى نوع من التصفية. القصة هناك تجيء بكامل العناصر، هنا عندنا مركز هو الشعر، وهذه كلّها استضافات لتقوية الخطاب."

تسونامي سردي...

خاتمة الأسئلة الموجهة إلى الناقد الصكر، جاءت من الشّاعرة المغربية إيمان الخطابي التي سألت: هل يعتقد الدكتور حاتم الصكر أن هيمنة عنصر السرد على قصيدة النثر يمكن أن تكون مجرد تقليعة ستأخذ فترة زمنية ثم سيبحث الشّعراء عن أساليب وصيغ أخرى من باب التّجديد الشّعري؟ لتأتي إجابة الصكر: "الواقع، بصدد الهيمنة السّردية على المنظور القريب، وبصفتي متابعا للشعر، أقول لك بالعكس، الآن تركزت هذه السردية رغم أنها تفتّتت. ودليل على ذلك هو شيوع القصيدة القصيرة جدا أو قصيدة الومضة أو الهايكو (الذي عليه خلاف في التسمية أو الهدف منه).

هذه الأشكال تناسلت من السرد في قصيدة النثر، شجّعها ذلك لكنها استقلّت بأشكال وأعتقد (كي نكون دقيقين) هي أنواع شعرية، ربما ستستقرّ أكثر. وهذا يعني أننا أمام تسونامي سردي طويل على ما يبدو، إلى أن يستقرّ، لكنّ هذا لا يمنع في المقابل من وجود المعالجات الأخرى التي تخفّف (مثلما سماه الدكتور الوراري) من ثقل هذا النثر، تخفيف باللغة، تخفيف بالحدث نفسه. دائما الإحالة الأكثر للشّعر، لا أدع العنصر السردي حيّا مثلما هو، أو كأمثولة الطّعام التي ذكرتها في البداية، يعني يظهر في القصيدة، أنّه هذه قصة وهذا شخصيّة، التّسميات والشّخصيات موجودة حتى في الشعر الحر، بقصائد الرواد والذين بعدهم والستّينيين. لكن السرد الآن أخذ هيمنة كبيرة، صار موجّهاً قويا في قصيدة النثر والعمود الفقري الذي تنبني عليه لحمة القصيدة. أعتقد

أن هذا سيطول زمنياً حسب قراءتي المتواضعة ومتابعتي.

الخطابي (مستأنفة التساؤل): "ربما بسبب تفوّق الرواية مثلا أو اكتساح الرواية؟."

الصكر (مجيبا/ مستأنفا حديثه): "ممكن.. نعم ممكن، نحن اختلفنا مع د. جابر عصفور حين قال: هذا زمن الرواية. الأنواع لا تنسخ بعضها كناسخ ومنسوخ، الشعر لا يمكن أن يقدم (فيدباك)، يعني ردّ فعل مباشر مثلما يعمل الروائي الذي يقدر على أن يأخذ مساحته في تقييم الحدث وتمثله، بذلك يجد الناس أنفسهم في رواية تسجّل لنا ما حدث أو تعلّق عليه، بينما الشّعر يقطّره تقطيرا ويصفّيه من كل الحدث، وفي المقابل أعتقد أن الزمن ليس زمن رواية مثلا، لكن عليّ أن أعترف، احتكاما إلى جوائز نوبل مثلا والجوائز العربية مثل كتارا والبوكر.. هناك جوائز عديدة الآن وتشجيعها للرواية. والأكثر حماسة هو ما سمّيته "موسم الهجرة إلى الرواية من قبل الشعراء"، هذه تخيفني كمهتمّ بالشعر، سيادة الرواية قراءةً وفي المحافل الرسمية والتشجيع والكتابة، انتشرت الكتابة العربية الروائية كثيرا وتنوعت ودخلت مناطق جديدة وطليعيّة وهذا حديث آخر، لكن يقلقني انتقال الشعراء السريع إلى كتابة الرواية. وصار هنالك جوّ روائي، فيه نوع من الموضة، سيطر على كل الناس. بالنسبة إلى السرد في القصيدة، يبقى الشاعر المميز الذي يخذل أفق القارئ ويجعله يحسّ بأن هذه القصيدة ليست مثل ما يتوقّع. أعتقد أن التركيز على شعرية القصيدة، يخفّف من السرد وتظهر العناصر الإيقاعية التي تتقدم إلى الأمام أكثر من المستوى السردي بالقصيدة."

قصيدة النثر المغربية..

نعرض تاليًا، أهمّ ما تضمّنته ورقة الشاعر والناقد الأكاديمي المغربي عبد اللطيف الوراري، التي انتظمت في المحاور التالية: قصيدة النثر في المغرب: تاريخ ونماذج؛ الحساسية الجديدة بديلا عن مفهوم الجيل؛ السّمات الجمالية في متون الشعر العربي الجديد.

ثم نشير إلى أهم المداخلات والنقاشات تعقيبا على ما ذهب إليه الدكتور الوراري.



في مستهلّ ورقته، قال الناقد عبد اللطيف الوراري إنه يعتبر حاتم الصكر واحدا من أهمّ قامات نقد الشعر العربي، مشيرا إلى أنه تتلمذ على كتبه النقدية، لا سيما ما يتعلق بنقد قصيدة النثر والتنظير لها. وفي هذا السياق، قال الوراري: "أحيي في الدكتور حاتم الصكر هذه المقاومة، وكيف ظلّ إلى الآن محتكّا بنقد الشّعر، في حين أن كثيرا من النقاد تخلوا عن الشّعر وتوجهوا إلى نُقودٍ أخرى. أحيّيه.. في الحقيقة تعلمت منه وما زلت أتعلم من كتبه وأخصّ بالذكر (مرايا نرسيس) التي استفدت منها أيما استفادة في أطروحتي للدكتوراه."

وبشأن عنوان الفعالية، اعتبر الوراري أن "الظلّ" فيه شيء من الغموض، بينما أيّد رأي الصكر في أن النص هو "ذخيرة"، وأضاف بقوله: "النصّ هو (النّبع) الذي يعطي للناقد المقارب إمكانات مهمّة لإضاءته وترويضه بكلّ بُناه الداخلية النحوية والأسلوبية والإيقاعية وغير ذلك."

ويرى الوراري أنه ليست هناك علاقة خصام بين الناقد والنص: "بالعكس هي علاقة جدلية، علاقة ترابط بين الشاعر والناقد. هي علاقة مستمرّة منذ القديم."

بين ضفّتين..

ومتفاعلا مع قضية الشعر العربي، قال الوراري: "أعود إلى قضية الشعر العربي، وهنا أحاول أن أضيف نقطة مهمّة جدا، هي العلاقة بين الضفتين. عندما أتحدث عن الشّعر العربي دائما ما تحضر ضفّتان: ضفة مضاءة،

وضفة معتمة. الضفّة المضاءة هي للشعر العراقي والشّعر السّوري والشّعر المصري والشّعر الفلسطيني إلخ... لأسباب كثيرة؛ ثقافيّة وسياسيّة وتاريخيّة. والضفّة الأخرى هي ضفّة معتمة مسكوت عنها ومنسيّة ومكبوتة مع أنها قارّة قائمة بذاتها؛ أنا أقصد الشّعر المغربي والشّعر التونسي والجزائري والليبي والموريتاني..".

واعتبر عبد اللطيف الوراري أنه تمّ تقويض المركزية وتمّ إعادة الاعتبار للأطراف: الشعر المغاربي، الشعر اليمني والشعر السوداني، مؤكّدًا أن "الأطراف" باتت مهمّة الآن وتختزن نصوصا وأسماء مهمّة في الشّعر العربي وعلينا نقّادًا ومهتمّين ودارسين أن نتفاعل معها، وهي لا تقلّ أهمّية عن الشّعر الذي يكتب في مصر وفي العراق وغيرهما.

ويجيب الوراري عن تساؤلات ملحّة: لماذا نرى اليوم غياب الاهتمام بنقد الشّعر، في المقابل هناك تفجُّر النّصوص والمتون الشّعرية الكثيرة التي تضخّها المطابع ومواقع التّواصل الاجتماعي وغير ذلك.. مستدركا بقوله: "يظلّ الناقد اليومَ حائرا وسط هذه القارة العائمة من النصوص، وحتى إذا أردنا أن ندلي برأينا في ما يخصّ قيمة هذه النّصوص، يصعب علينا أن نمسك بها، ولهذا فالكثير منه عبارة عن أحكام مسبقة، عبارة عن كليشيهات وعبارات مسكوكة (إطلاق قصيدة النثر على عواهنها، هناك أزمة وتراجع، ارتداد شعراء، هناك آباء وهناك أبناء..). والحقيقة أنّ هذا كلّه يسهم في إغناء النقاش وتجسير العلاقة بين الشّعر العربي بكل أشكاله بما فيه قصيدة التفعيلة والشّعر العمودي وشعر الهايكو والشّذرة، إلخ. الناقد الذي لا يستطيع اليوم تحت رحمة هذه النصوص المتفجّرة أن يُلمّ وأن يمسك بعناصرها الجمالية.

وتحدث عن قصيدة النثر، مبيّنا أنّ الأمر لا يعود إلى إطار المسائل الخلافية: قضية المصطلح، قضية التاريخ فحسب، بل إلى العناصر الوافدة من الخارج كيف تمّ توجيهها في بناء قصيدة النثر العربية وتكريسها، ولاسيّما مع مجلة شعر فصاعدا. لقد أثير حول هذه المسائل الكثير من الجدل، لكن أحبّ أن أتوقّف عند قضية مهمّة وهي قضيّة قصيدة النثر في المغرب.

قلّ أن نسمع اليومَ عن ناقد من المشرق يتحدث عن قصيدة النثر بالمغرب، أو أن يذكر أسماء مؤسّسة داخل هذه القصيدة. وحتى إنْ ذُكِر اسم ما، فإن هذا فيه مظلمة لأسماء أخرى ساهمت في تطوير هذه القصيدة.

محمد الصبّاغ و"شجرة النار.."

وتابع بالقول: "في نظري، عندما نؤرخ أو نحاول أن نؤرخ لقصيدة النثر العربية، يجب أن نضع في الاعتبار مجموع الخصوصيّات الثقافية والجمالية لكلّ بلد؛ فالمغرب مختلف تماما عمّا يقع في العراق أو في مصر أو في سوريا، لا سياسيا أو تاريخيا فقط، ولا من حيث التقارب الجغرافي مع الضفة الشمالية، أقصد: الشعر الإسباني والشعر الفرنسي. فهذه الموجهات الاعتبارية تعطينا إمكانات أخرى لقراءة وجه آخر ومسكوت عنه بالنسبة إلى قصيدة النثر العربية.

بالنسبة إلى قصيدة النثر في المغرب، نحن نستحضر نموذجين كبيرين:

النموذج الأول يقترن بالشّاعر محمد الصباغ، وأتمنى أن يكون هذا الاسم قد سُمِع من قبل الكثيرين. محمد الصباغ هذا الشاعر ابن مدينة تطوان الذي عاش بين 1930 و2013 كان من أهمّ مؤسّسي قصيدة النثر المغربيّة، إن لم أقل العربية. وهذا الشّاعر استفاد من الحركة الشّعرية الإسبانية، وأقصد هنا جيل (ألكسندري، لوركا، نيرودا...). لم يكن محمد الصبّاغ معروفا، وكان المصطلح المتداول آنذاك هو مصطلح النثر الشّعري أو الشعر المنثور، وديوانه "شجرة النار" الذي صدر سنة 1954 يمكن أن نعتبره نموذجا أو باكورة لقصيدة النثر التي كتبها محمد الصباغ. عندما كانت مجلة الشعر تقود حركة شعرية في المشرق، كانت هناك قصيدة نثر مغربية تكتب في تطوان والدار البيضاء والرباط وفاس، ومحمد الصبّاغ هو أحد أساتذة هذه القصيدة، وللأسف كان محمد الصباغ في مكان آخر، و"القصيدة التي كان يكتبها لم تنلْ حقّها من التأثير.. لم

يكن لها تأثير واضح في الحركة الشعرية لا في المغرب ولا في العالم العربي، ولهذا فهذا الرجل ظلّ محتجبا لسبب أو لآخر."

وتحدّث الوراري عن النّموذج الثاني ضمن قصيدة النثر المغربية، وهو الذي ظهر أواخرَ السبعينات وبداية الثمانينات. وهذا النموذج هو الأوضح، وقد استفاد ليس فقط من قصيدة النثر المشرقية وإنما استفاد أيضا من المنجز الشعري الإسباني والفرنسي على وجه الخصوص: "وهنا أنا أستحضر أسماء مهمّة مثل رشيد المومني وعبد الله زريقة ومحمد بنطلحة وأحمد بركات ومحمد بنيس (الذي كتب قصيدة النثر) وحسن نجمي وإدريس عيسى ومبارك وسّاط ومحمد الشركي وصلاح بوسريف. أعتبر أن هذه الأسماء كتبت قصيدة النثر بمواصفات عالمية، لأنها كانت تحت تأثير نماذج مهمّة من الشّعر الفرنسي والشّعر الذي كان يكتب في المشرق والشعر الإسباني، وهؤلاء الشّعراء للأسف لم يتمّ تسليط الضّوء عليهم. لهذا ظلّ النّتاج الشّعري الذي كتبوه مجهولا إلى حدّ كبير، ليس فقط في المشرق وأيضا حتى في المغرب، بحيث لم تتمّ قراءة متون هؤلاء الشعراء وإضافاتهم على وجه الخصوص.

ولا أريد أن أحدّد أهمّ السّمات أو العناصر الجمالية التي يمكن أن نعثر عليها في هذه النّماذج من قصيدة النثر، ولكن أستحضر هنا نموذجا مهمّا للشّاعر أحمد بركات.

يقول أحمد بركات في نصّ "لن أساعد الزلزال:"

"حَذِرٌ، كأني أحمل في كفّي الوردة التي توبّخ العالم
الأشياء الأكثر فداحة:
قلب شاعر في حاجة قصوى إلى لغة
والأسطح القليلة المتبقّية من خراب البارحة.
حَذِرٌ، أخطو كأني ذاهب على خطّ نزاع
وكأن معي رسائل لجنود
وراية جديدة لمعسكر جديد
بينما الثواني التي تأتي من الوراء تقصف العمر
هكذا..
بكثافة الرماد
معدن الحروب الأولى
تصوغ الثواني صحراءها الحقيقية
وأنا حَذِرٌ، أخطو نحوكم وكأن السحب الأخيرة تحملني
أمطارها الأخيرة
ربما يكون الماء سؤالا حقيقيا
وعليّ أن أجيب بلهجة العطش."

الحساسيّة الجديدة..

ثم انتقل الوراري بالحديث إلى نقطة موالية متعلّقة بالحساسيّة الجديدة، وقال في هذا الصّدد: "أنتم تعرفون أن هذا المصطلح أثير حقيقةً مع المرحوم إدوار الخراط عندما تناول الظاهرة القصصية، وحاولت أن أنقل هذا المصطلح إلى الظاهرة الشعرية لأني وجدت أن مفهوم الجيل صار مفهوما يضيق عن استيعاب التجارب الشعريّة الجديدة. أعني في وقت ما كان هذا المفهوم يستطيع أن يستوعب الأجيال أقول مثلا جيل الخمسينات، جيل الستينات، جيل السبعينات، جيل الثمانينات، لكن بعد ذلك وجدت أن هذا المفهوم صار ملتبسا وصار مفهوما فضفاضا ولا يستطيع أن يستوعب تحته كوكبة من الشّعراء تلتقي في بعض السّمات الجمالية، كأن أتحدّث عن جيل الستّينات في المغرب، أو جيل الستّينات في العراق، فأنا أضع إلى حدّ كبير العناصر السّمات التي تلتقي عندها هذه الكوكبة من الشّعراء. أو عندما أقول مثلا جيل السبعينات في مصر، فأنا أستحضر هذه السّمات التي طرحها شعراء مثل حلمي سالم ورفعت سلام وغيرهما إلخ. أو عندما أقول جيل الثمانينات في المغرب، وهو الذي أعطى لقصيدة النثر دفعة قوية، فأنا أركّز على مواصفات نصّيّة خاصة طرحها مع حسن نجمي ومبارك وساط وعبد الله زريقة وغيرهم.

إذن، أقول بأن مفهوم الجيل كان مفهوما منسجما إلى حدّ ما مع هذه الأجيال الستينية والسبعينية والثمانينية، لكن وجدت بدايةً من سنوات التسعينات وإلى اليوم أن هناك شبه استحالة لتطبيق مفهوم الجيل لدراسة النصوص أو لدراسة التجارب الشّعرية الجديدة. ولهذا حاولت أن أستغني عن هذا المفهوم

بمفهوم آخر هو مفهوم الحساسيّة الجديدة، وعندما أقول حساسيّة جديدة في مقابل حساسيّة قديمة، لا على مستوى اللغة، أو مستوى الإيقاع، أو مستوى الرؤية الشعرية، ومستوى البناء، ومستوى توظيف الصفحات الشعرية، ومستوى الانتقال من البعد الشفهي إلى البُعد الكتابي، ومستوى دخول عناصر جديدة. فمثلا، قبل قليل، طرح الدكتور حاتم الصكر قضية البعد السردي، البعد السير-ذاتي، البعد الصوتي.... كانت هذه الأبعاد مطروحة ولكن بنسب محتشمة، الآن صارت ظواهر وبدأت تُطرح بحدّة في هذا المجال (متون الحساسية الجديدة).

درست هذا المفهوم من خلال الشعر المغربي الجديد، وأرى أنه يمكن أن نسحب هذا المفهوم على التجارب الشعرية العربية الأخرى، خاصة التجارب الشابة التي ظهرت في الجزائر وفي تونس وفي العراق وفي مصر. في العراق، مثلا، هناك جيل شعري ثائر طرح رؤية شعرية أخرى خاصة مع شعراء ميليشيا الثقافة. وقسْ على ذلك تجارب في الشعر اليمني وفي الشعر السوداني وفي الشعر الليبي، ولا أعرف إن كان الأمر كذلك في الشعر الموريتاني.

عودة إلى الكهوف والمغارات

وينوّه الوراري بأن هناك أجيالا جديدة بدأت تطرح تصورات مختلفة للشعر، ويمكن من خلالها أن نتحدث عن أجزاء متفرقة، عن أرخبيلات شعرية ليس بينها أي انسجام، ولا تكتب بسوية واحدة، ولا تكتب تحت تأثير واحد، إنما هناك أمشاج كتابية مختلفة. تجد الهايكو، تجد قصيدة النثر، تجد قصيدة التفعيلة، تجد عودة العمودي، إلخ... فهناك لا أقول فوضى، هناك تنوّع، هناك غنى في المشهد الشعري العربي، وأنا من الناس الذين أحتاط أن أصادر حق الآخرين في التعبير، أو أن أقول إن قصيدة النثر هي النموذج الأسلم والأنسب في التعبير عن اللحظة المعاصرة. لست من هؤلاء الذين يقولون هذا الكلام، وأعتبر أن شاعرا يكتب قصيدة النثر مثل شاعر آخر يكتب قصيدة التفعيلة أو قصيدة العمودي إذا كان يمتلك حقا، شروط الشعرية لتفجير أسئلة كتابية جديدة.

ولهذا فالحساسية الجديدة لا تنتصر فقط لشكل دون شكل، ولا تنتصر للغة دون لغة، ولا تنتصر لرؤية شعرية دون أخرى، ولكن الذي تلتقي فيه هذه الحساسية الجديدة أنها عزفت عن المعضلات الفكرية والسياسية والأيديولوجية. صار هؤلاء الشعراء يكتبون ذواتهم، يكتبون تجاربهم الشّخصيّة. صار هناك حضور قويّ للسّرديّ. هناك عودة الشّخصي والسير-ذاتي في هذه النّصوص. هناك أيضا العودة إلى محكيّ الطّفولة الذي تتمّ كتابته بطريقة شعريّة مختلفة. هناك حضور لافت للشعر النسائي: بالأمس استمعت لشاعرات أكثر مما استمعت لشعراء. وحقيقةً، يطرح المتن الشعري النسائي علينا اليومَ لغة جديدة، رؤية أنثوية. يطرح أيضا تيمة القهر الأنثوي ضمن نصوصه.

مثلما أنّ هناك حضورا لعناصر كثيرة في متون الشعر الجديد: نقد لاذع لمفردات الحضارة المعاصرة الجديدة، المادّية الشّرهة. في المقابل هناك عودة إلى الكهوف والمغارات، عودة إلى الأساطير والأنهار القديمة وكأن الشّعر الجديد ضاق ذرعا بهذه الحضارة المادية المعاصرة. كما نجد عند شعراء آخرين انفتاحا على مادّية الكتابة، وضمن ذلك يتمّ استغلال الصفحة الشّعرية وتبئير منحنيات النّصّ الشّعري. وحتى النّصّ الشّعري لم يعد يُكتب بطريقة واحدة. تجد النصّ الكتلة، والنصّ الموزّع إلى أسطر، والنّصّ الذي يستغرقه البياض إلخ؛ بمعنى أن هناك إمكانات كتابيّة تطرح بقوّة، وتعبر عن روح خلق جديدة. كما أنّ هناك انفتاحا على أسلوب السّرد لبناء المعمار الشّعري، وكتابة أشبه بالهمس عند الشّعراء الذين استبدلوا مفردة كائنة بمفردات أقلّ ضجيجا وأقلّ صخبا.. لماذا؟ لأنهم أفلتوا من الزعيق الأيديولوجي والهتاف السياسي، واعتمدوا على قاموس يقترب من الهمس ويحتضن أسلوب الفقرات الشّذريّة بطابعها الذي يقتصد في اللغة ويشذّر الإيقاع ويكثّف المعنى داخل النصّ الشعريّ. هناك أيضا بعد آخر وهو قضية البساطة في القول، لم يعد أي من هؤلاء الشّعراء يعتمد على الغموض والتّعقيد اللغويّ، أي اعتماد السّهل الممتنع؛ وهذه نقطة مهمّة تُحسب لهؤلاء الشعراء

الجدد، بمعنى أن البسيط هو الأقدر على التأثير الشّعري، وهو الأقدر على المباغتة، وعلى الإدهاش وعلى المفارقة.

ويمكن أن نجد لدى شعراء آخرين جماليات العرفان الصّوفي، وهذا أيضا فيه نوع من العزاء الداخلي تجاه هذا العالم وتجاه هذا الذّعر المُعَوْلَم الذي يكتسح العالم خاصة بعد جائحة كورونا. ونجد عند شعراء آخرين استثمار فنون وتعابير جماليّة كثيرة: استثمار لفنون السينما والتصوير والرسم والسيرة الذاتية والرحلة واليوميّات، فصار النصّ الشّعري فسيفساء وأكثر انفتاحا، وخاصة بعد تطويع الشّكل، على هذه الفنون الجمالية.

كما نجد عند شعراء آخرين ارتياد آفاق الحلم والهذيان واللعب باللغة، وهنا أستحضر مثالا على ذلك بعض الشّعراء الجميلين في العراق مثل كاظم خنجر، وفي مصر مثل أسامة حداد ومحمد القليني، وفي ليبيا مثل سراج الدين الورفلي، وفي تونس مثل عبد الفتاح بن حمودة وسفيان رجب، كما أستحضر إيمان الخطابي صاحبة الشّذرات المضيئة المفارقة في المغرب.

وفي الحقيقة، فقد استمعت أمس لتلك النصوص التي قرأها شواعر وشعراء مختلفون، ولفت انتباهي في نصوصهم حضور هذه الأشياء التي أسردها الآن، ولاسيّما انفتاحها على هوامش الجسد، الجسد الذي كان مكبوتا ومعتقلا، ولكن صار يتكلم الآن بمنأى عن الإسفاف الإيروتيكي، وقريبا من الافتتان بالأنثوي الهشّ واللاّنهائي داخل مفردات هذا الجسد. وأخيرا، يمكن أن نقول إن نصوص التجربة (الحساسية) الجديدة، استثمرت الأبعاد الرقميّة؛ فعندما تجد مثلا، شاعرا من الشّعراء أو شاعرة من الشّواعر يكتب نصّا أو ينشر نصّا له على صفحات التواصل الاجتماعي، فهو يستثمر هذه الأبعاد الرقمية كأنْ يوظّف لوحة فنية أو مقطعا موسيقيّا أو يوظّف صورته في وضع من الأوضاع، إلخ. مثل هذه التجربة النوعيّة يجب أن نعطيها ما تستحق من الاهتمام بالنسبة إلى السِّمات الجمالية التي أصبحت حاضرة بقوة داخل نصوص الحساسية الجديدة.

أجيال الشعر لا أجيال الشعراء..

نقتطف ختاما أهمّ ما ورد في سياق مداخلات ونقاشات النقاد تعقيبا على ما ذهب إليه الناقد عبد اللطيف الوراري، (ومقتطفات مهمّة من إجاباته وردوده) لا سيما ما قال عنه "عدم اهتمام النقاد المشارقة بالقصيدة المغاربية ومفهوم الحساسية الجديدة:"

***حاتم الصكر:**

- كثير من الشعراء المغاربة، سواء بنّيس أو نجمي، أغلبهم دُرِّسوا وأشعارهم وصلتنا، بالعكس، أنا أعتب أحيانا أنه النقد الشعري المغربي لم يسلّط الضّوء (على الشعراء المشارقة).

- النقد الشعري في المغرب العربي محتاج إلى أن يهتمّ بالأصوات المغربية نفسها مثل الصباغ وصار عندي فضول لقراءته لكن كيف سأجد من يرشدني لأقرأ له. والأسماء التي ذكرها الوراري أيضا، تحتاج إلى أن يسلط الضوء عليها.

- مسألة الحساسيّة الجديدة: أنا مع الصديق دكتور الوراري. هذا يحلّ مشكلة الجيل فعلا، وإن كنا نطرح اليومَ فكرة أن الحديث يجب أن يتمّ عن أجيال الشعر وليس عن أجيال الشّعراء، بهذا المعنى نستطيع أن نتحدث عن شاعر تونسي ومغربي وعراقي ويمني وسوري ومصري إلخ... لكن في ضوء الجينات الموجودة في الشعر نفسه، في القصيدة وليس في الشاعر، ولهذا هناك شعراء يعزّون على التصنيف.

- ثنائية المشرق والمغرب أمر موجود حتى في التراث الخلدوني، لكن في المقابل أيضا هناك نزعة إقصائية للأسف، ولو أنها خفتت الآن، أنا أتكلم عن جيل بنّيس، وأعترف أن هناك تقصيرا سببه نسف الجسور الممكنة بين المشرق والمغرب، فلم يعد بالإمكان اليومَ الحصولُ على الكتاب والمجلة المغربية مثلما كنا في جيلنا، وبالمناسبة، هذا الإقصاء يحسّه حتى شعراء من الجزيرة العربية.

***عبد اللطيف الوراري:**

- الشعرية العراقية شعرية مهمّة، وقد درست مؤخرا السياب ونازك في مقالات صحافية متفرقة.

- بنعيسى بوحمالة أنجز كتابا مهمّا عن جيل الستينات العراقي واستشهد بحسب الشيخ جعفر.

- النقد المغربي درس كثيراً من النماذج العراقية، درس سركون بولص وصلاح فائق والسّيّاب والبيّاتي.

- هناك مئات الأطروحات كُتِبت عن الشّعر العراقي لأنه كان شعرا رياديا، كان شعرا مؤسّسا، يجب ألّا نصادر هذه الحقيقة، لأن أرض العراق هي التي أنتجت هذه الشعرية الجديدة التي نتفيّأ الآن ظلالها.

- بدأ الآن نوع من رأب الصّدع بين الضفتين، للتقريب بين الشعرية المغاربية والشعرية المشرقية.

الحساسية الجديدة بوصفها ظاهرةً..

***وجدان الصائغ (متسائلة):** الحساسية الجديدة.. على أي أساس هي قائمة؟ وأنت تتبنى مصطلح الحساسية الجديدة مقابل الجيل.. هناك شعراء صعب جدا أن تضعهم في خانة معينة؟

***عبد اللطيف الوراري:**

- ناقشت في كتابي "راهن الشعر المغربي.. من الجيل إلى الحساسية"، مسألة مفهوم الحساسية: مجموعة كبيرة من السّمات الجمالية وجدتها كثيرة جدا، هناك بعض السّمات كانت مطروحة في الشعر السابق الثمانيني والسبعيني والستيني ولكنها كانت مطروحة بشكل محتشم أو كانت مطروحة بشكل أقلّ، لكن أبعاد الحساسية الجديدة طرحت بقوة، يعني صارت ظاهرة.

- عندما أستحضر اسما شعريا مغربيا: محمد السرغيني هذا شاعر مهمّ. يمكن للشاعر أن تتطور قصيدته عبر أجيال مختلفة. السرغيني كما كتب في الخمسينات والسبعينات ليس السرغيني الذي كتب نصوصه قبل خمس أو ستّ سنوات، مختلفة تماما، شاعر قوي، شاعر مدهش. كان يتجدّد من جيل إلى آخر. السّرغيني يحمل جينات الشّعر وتجد في شعره هذه الحساسيّة التي تجلّت أو التي تشكل ذاتها. كثير من النقاد يتعرضون لقراءة شعر السرغيني، شعر ملتبس، شعر غامض، ولكنه شعر يحتاج إلى ناقد حقيقي.

- الحساسية مفهوم مركّب فوق متشعّب، يمكن أن يأخذ أبعادا كثيرة، ولكنه على الأقل يعطينا إمكانات كبيرة إجرائية وتحليلية ونقدية لدراسة المشهد الشعري الجديد.

- مفهوم الحساسية أتّخذه بديلا عن مفهوم الجيل الذي تضيق عليه النصوص الشعرية، لا على مستوى اللغة، لا على مستوى الإيقاع، ولا على مستوى الرؤية الشعرية.

***وجدان الصائغ (متسائلة):**

- نسمع باستمرار أن هناك مشكلة في النقد ونحن ندافع عن حضور النقد، أنت تقول "تفجّر شعريّ مقابل نكوص نقدي."

***عبد اللطيف الوراري:**

- في العقود الأخيرة، عندما أقول مثلا في الخمسينات والستينات والسبعينات، كان نقد الشعر هو النقد الذي يقود حركة التجديد الثقافي العربي، عندما أستحضر أسماء كثيرة مثل جبرا ابراهيم جبرا، رجاء النقاش، عز الدين اسماعيل، حاتم الصكر، وأستحضر مثلا يوسف سامي اليوسف، هؤلاء النقاد ساهموا في تحديث الثقافة العربية من خلال الشعر.

- كان نقد الشعر يقدم لنا دائما إضاءات مهمة، يقدم لنا أسئلة، يقدم لنا خبرات جمالية إلخ...

- اليومَ، تراجع نقد الشعر كثيرا. أخلى مكانه لنقد الرواية ونقد المسرحية، وغيرهما.

***وجدان الصائغ:**

- أشعر أنه ما خرج الناقد العربي من جبّة المعلّم، لذلك يوجد هذا النكوص.

- كثير من الأصوات، تحديدا الأصوات النسائية تحتاج إلى الكثير من الدفع النفسي.

- يفتقد النقد العربي أولا فكرةَ النظرية، يعني باستمرار الذي يكتب يتكبر عن أن يذكر السابق في هذا النقد ولكن أيضا النقد العربي يحتاج إلى أن يأخذ أو ينتشل الصّوت الإبداعي الحقيقي من زاوية إلى زاوية أخرى.

- بعض النصوص الإبداعية أو النصوص الشعرية خاضعة لأجندة إعلامية لذلك تجدها منزوية.

- النقد الأدبي المغربي وصلني قبل الشعر والإبداع المغربي، أتذكر على سبيل المثال سعيد يقطين وشعيب

حليفي وزهور كرّام، لكن هذا النقد يحمل باستمرار عصا المعلم المتشدّد.

***حاتم الصكر:**

- هناك انشغال بالنّظرية وإغراق فيها دون ممارسة.

- ثمّة كتاب استشهدت به في أكثر من مرة في الأشهر الأخيرة، الذي هو "موت الناقد" الذي ترجمه صديقنا فخري صالح، يشكو مؤلفه (البريطاني) أن النقد الشعري لم يعد كما هو، اختلط، رفض القيمة ورفض المعيار، أنا مع الدكتورة وجدان، يعني ما راح نقيم ونقول له: نعم بخ.. بخ.. فأنت شاعر ولا نقول له روح أنت مطرود من جنة الشعراء، لا، هذه أحكام قيمة تجاوزناها الآن، نحن نشتغل الآن في مناطق أكثر تطوّرا منه... لكن في المقابل صار هناك تشويش على الخطاب النقدي: (اسمحوا لي أن أقول ويمكن يخالفني البعض الرأي) النقد الثّقافي الذي وصلنا على طريقة الميتات، لا أدري لماذا يُعجَب الناس بالميتات، موت المؤلف وموت الشعر لصالح الرواية والآن موت الناقد، موت النقد الأدبي عفوا؟! الدكتور الغذّامي أنهى كتابه وبدأه على النقد الثقافي بالقول: آن للنقد الأدبي أن يموت وممكن أن يأتي غيره في النقد الثقافي، بدأ يتحدث مثلا عن "أفيش" الفيلم التي تعلق على الفيلم وليس عن الفيلم.

- جرُّ النقد الأدبي إلى هذه المسالك أفقده (أدبيّته)، وهذا واحد من العوامل التي تساهم في العزلة.

- وسائط التّوصيل الاتصالية اليوم بدأت تضخّ أنواعا من النقد: القراءات السريعة، وبالتالي لم يعد القرّاء مهتمّين برأي ناقد يقرأ هذا الكتاب الشعري ويحلّله ويقتفي أبعاده وصلته بغيره وتجاوزه للحركة الشعرية القائمة والجديد فيه. هذه العوامل شُوِّهت وعزلت النقد الشعري وعطّلته.

- المعضلة الأكبر هي التشويش الذي يحدث للنقد الشّعري من هذه الهبّات، ليأخذ مكان الناقد شخص غير مؤهل للقراءة وإنما هو (مثلما قالت دكتورة وجدان) إعلامي في الغالب، أو قراءته قراءة سريعة بحكم الوسيط الذي يتعامل معه.

*** عبد اللطيف الوراري:**

- هناك حركة شعريّة قوية في المشرق والمغرب، لكن داخل هذه الحركة هناك آلاف الشعراء والشواعر لا علاقة لهم بالشعر.

- كناقد أو كمهتمّ، الذي يعنيني هو أن أجد القيم المضافة لهذا الشّعر أو ذاك.

- ما يعنيني هو النّصوص المضيئة المدهشة، أين أضعها داخل حركة الشّعر اليوم؟ وعليّ أن ألتقط هذه الأصوات التي تستحقّ منّا الاهتمام.

- كثير من الأصوات المهمّة الآن لا يُلقى عليها الضّوء: هناك شعراء مكرّسون صاروا لا يكتبون الشّعر، صارت لديهم فقط الشرعية الثورية والشرعية التاريخية، لكنهم من الحركة الشعرية. في المقابل هناك شعراء شباب يضيئون ويضيفون إلى هذه الحركة، ويجب أن ألقي الضّوء على شعرهم.

***أحمد الفلاحي:**

- يبدو أن الحساسية مشكلة أزلية لدى الناس جميعا وفي الوسط الأدبي خاصة، فقد حاولنا جاهدين في مجلة نصوص من خارج اللغة أن نردم الهوّة ونضع حدّا لهذه الحساسيّة ولذلك قدّمنا ملفًا عن الشّعر المغربيّ وعن الشّعر في بلدان عربيّة وعالميّة عديدة. مسألة الحساسيّة الأدبية بشكل عامّ، الجانب السّياسي له الدّور الكبير في فتح فجوتها، ما بين المشرق والمغرب حتى صارت حركة خفيّة ومفرطة وثمّة إثنيات وقوميات لها دور كبير في هذا الموضوع.

- العالم في ظلّ العولمة والتّقانة والتّقدم كان يجب أن يزيح هذه الحساسيّة جانبا في ظل العالم المفتوح (القرية الواحدة) لكن على العكس، يتقوقع النّاس في حويصلات صغيرة بدلا عن الانفتاح على الآخر.

نشير ختامًا، إلى أنه تمّ نشر مادة تغطية لفعاليات هذه الندوة الإلكترونية بمنبر "ضفة ثالثة" الثقافي بتاريخ 2 سبتمبر 2020 بعنوان هذه المادة نفسها، إلا أن آليّة النشر بالموقع اقتضت أن تنشر تغطية في حدود 2000 كلمة، وحاولنا هنا نشر التغطية بشيء من التوسّع والتفصيل، لتعميم الفائدة للقارئ العربي والمهتمّين بدراسة وتحليل منجز قصيدة النثر العربية.

ملف العدد

ملفّ الشعر والإبداع في جنوب السّودان



قصيدتان
للشـّاعـر الـدو ديمـو*

الدستور

مرحلة القراءة الأولى
"طقسٌ سرمديّ
يطرق الأبواب
يتربّص....

يسلمني للشّيطان
بلا هوادة

على أنغام الشيشة
نكاد نرقص "الدانج"

آلهة المدينة ...
يخفون وجهي
تجاه خطاياهم

الأضلاع المتشابكة
تتساقط خجلا...
لنرتل الدستور في المعابد والحدائق

التأمل افتراء بالايمان
والناجون يصرفون
النظر عن الحياة..."

مرحلة القراءة الثانية
"التحرش بالهوية
أنهك جسدي،
من أنا بالنسبة إليّ؟

الحب يموت في قلبي
بداعي الورق المتراكم

الحرب حق
في اتجاه
بلا حب

أنا والخبز إخوة
في السلم"

مرحلة القراءة الثالثة

"الرؤية باهتة ترتفع
خلفنا...
تظلّل القلب بالتراخي

ينمو الوطن في تواضع
مخيف...
يجبرني على الأحلام

في الحدود...
يروي الوطن قصّته
بكل اللغات....

دعوة للحيرة...

غربالٌ متّسعٌ للتكيف

على حافة قلمي

نكتب أحرفاً مستاءة

لم تعرفها البشرية

ربما بخل بها العلم

والعلم بقايا جهلٍ مكتوبٍ

يقولها من ينوب عني

في كل المناسبات

شرورٌ ينجينا من تحوّطات
الخير المجسّد
المبجّل بالأساطير
بعضها مخروط
على أشكالٍ ايزومترية
مخنوقة بتأملاتٍ
خلف ستار ناصع
صارخ
متآكل

أنا بقرب أجمل الجميلات
استأذن الحياة
لمحاكاة مشهدٍ
تبرّع بها الشّيطان لسنوات

كل مساء...
قلبي مضطرب
من تصرفات الحواس المتمرّدة
على الحياة

خفقات تلامس اللّحية
أملاً في التحالف/التخلف
عبر نظرية الضّلع المفقود
ركام/ دبال/حائط/ فتاة تشبه
حبيبتي في كل مساء
تحمل أشياء تجهلها

مانع شرعيّ
للتسكّع قرب الأعمدة

مدرّب يعظ في الظّلام
مطرقة للحديد وأخرى للخشب
مطرقة للحب وللسلطة مطرقة
مطرقة للخطيئة وللفوضى مطرقة

الوهن تصطاده الآلام
والملحقات القابعة للكمال
أذرع متشابكة
لا تعي خطورة الاستمرار

دعوة للحيرة تتمايل بظلالها
كخلفية لدموع مجفّفة
مغربلة في دهاليز
"الحاج يوسف"
المكتظّة بالجميلات
منْ سيوقف عشقي
نحو الفتيات
وحبيبتي أجملهن

*شاعر و قاص من جنوب السودان، أعماله منشورة في الصحف و المجلات الأدبية في السودان و جنوب السودان

قصيدتان

لسِر أناي كلويلجانق*

ترجمة: كمال الجزولي**

العاصفة الآتية THE COMING STORM

"فجأة، وأنا أتسلّل في رحلتي الهاربة

أبصرت سماءً هائلة الكواكب تخيِّم فوق الجَنوب

فمضيت أغني تحت سحابة راحلة في وحدة موحشة

للقية الذَّهب الأسود تحت جهشة البروق

ثمَّ رسمت لوحة للسَّماء المعتمة خلف وميض شعشعة القمر

وكالشَّبح المجنَّح كنت أنا الشَّاعر الخفي

السَّابح في الفراغ في مكان ما

حيث ليس غير السَّحاب تحرِّكه الرِّيح ببطء

ليشكِّل، رويداً، طائرة حربيَّة

مضيت أسخر من هذه الأوزان

في كلمات رجل ينْظم قصيدة

بينما هو سابح في الفضاء ينذر بالعاصفة الآتية

المندفعة بعنف لاقتلاع الشُّتيلات الصَّغيرة

من تربة الوحدة الهشَّة!"

رُمبيك 17 ديسمبر 1983م

حَربُ الحُبِّ THE WAR OF LOVE

آهٍ، أيُّ حرب هذي؟!

أ عوْدة إلى الأيَّام الغابرة؟!

لِمَ لا تتعهّدوا زمن السَّلام هذا بقليل من الحدب؟!

أهذا، يا ترى، هو الحبُّ الذي جلبه ميثاق سلامنا؟!

فلماذا بعثتم، إذن، بكل هذه البوارج المشحونة بالحجارة؟/

أتراه استسهال آخر لسحق مسعى تشكُّلنا القومي؟!

ألا تبصرون روح التّغيير تغمر حياة أمّتنا؟!

أيُّ حرب هذي؟!

أ عودة إلى الأيَّام الغابرة؟!

أ إشعال لحرب الكراهيَّة في وقت نحن أشدّ حاجةً إلى إشعال حرب الحُبّ"؟!

جوبا في 13 يوليو 1975م

---

*شاعر جنوبي سوداني راحل، يعدّ من رواد الشّعر في البلاد، له مجموعة شعريّة بعنوان "أسطورة الحرية"

**كاتب وشاعر سوداني

تراتيل ديسمبر

اتيم سايمون*

(1)

وَيَمضِي عامٌ آخَرُ
مُخَيِّلَتُهُ الشِّتَاء
مُتَساقِط الأَنفَاس
تَقتاده الخَيبَةُ
نافذاً بجلده مِنَّا

(2)

والسَّلام
حِينما يحرسُه حَنِينُ البندقيَّة
حِرصاً عَلَيهِ
تَندَلِعُ حُرُوبٌ جَدِيدةٌ
لِبلوغِ غَايَتِه
وَهَكَذَا
نَضِيعُ مِرَارًا
فِي سَبِيلِ السَّلاَم

(3)

قَد كَانَ
حُلُمًا سَخِيفًا
أو كما تراءى لَهُم
لأَنّه عَصِيّ المَنَال
لَم يَكُ مُستَحِيلاً
آمَنّا بِه
وَبَعد أَن جَمعَتنا التَّصَارِيفُ
سَلَبُونَا المَنَامَ

(4)

رَأيتُ

فِي دِيسمبَر

العمّ

"أُدُوهو"

يَحُطُّ لِهُنَيهَة

تَنقُصُه ابِتسَامَتُه

المَألُوفَة

فَوقَ الضّرِيح

ثُمَ حَلّق فَارِدًا جَنَاحَهُ

نَحوَ "الإِمَاتُونج"

لِيَتلوَ صَلَوَاتِه الأَخِيرَةَ

على سحائبِ الدُّخَان

رَشِيقًا كَعَادَتِه

مغسولاً بماء النّضال المُعَتّق.

*شاعروكاتب من جنوب السّودان، صدرت له مجموعة شعرية بعنوان "وخزالوطن" عن داررفيقي للنّشربجوبا.

سأزرعُ أسمكِ على شفاه الآخرين

*نيالاو حسن ايول

1

يا قلب
تحوّلت دقّاتك إلى أمواج تهزّ قدري
كان بالإمكان أن ترتدي ألوان الشّمس،
والسّماء الزّرقاء الصّافية،
أنت تعلم على رقائق هذه الأرض
أمواج" السّوباط" تنام وتتنفّس
بالقرب من أقدام ملكال

2

يرتعش قلبي كلّما قالوا
"أعالي النيل" بين ينابيع الدّم
أنزعج مثل غزالة في غابة كثيفة
الجمال ينكسر.أحياناً. مثل الزّجاج يا جميلة

3

"ملكال" أيّتها القمر المحلّق فوق النّيل الأبديّ
تلمع كغريزة واسعة
تضيء أوردة روحي وتصطخب
يقيني أنك أنشودة الماء
لأن يدي تتعرق عندما تمطر هنا
قطرةً.. قطرةً
تغرب الشّمس على جرحك الصّامت

4

أنتِ يا شجرة "الدليب" العتيقة
يا بستان اللّيمون في ليالي الصّيف
كلّ غصن فيك يرسل إلى قلبي استعارات العشق

أنت يا بيت جدي في "حي الملكية"
يا رجفة عيني في كل مرة أفكّر فيك

يتعذّب رأسي بشدة،
مثل صوت أم باكية متمزّق بين صرير القذائف

أرتجفُ من الهدوء السّامي لاسمكِ
أسرفُ في أغنيتي عنك
في أشواك الشّوق القاسية
وأغرق في عاطفة حزني

5

تركتك قبل أن يرنّ الطّبل
قبل أن أضع خرز القبيلة العاجيّ في جيدي

6

عليك السّلام يا هادئة
يا جناح الذّكريات النّابت في كتفي
يا هبة النّار المزهرة
كثيرة أنتِ يا "ملكال"
كثيرة مثل حقول الذُّرة تحت شمس الصّباح
أنتِ الأرض والمطر
والباقي منك جنّة
من طينٍ وحشائشَ خُضرٍ
أحملك في قلبي
وأرجع إلى الصّفاء المثالي

7

كلّ شيء يحدث بداخلي...كلّ هذه الفجوات...وأصوات الحشد الكثيف للذّكرى
ثم حضورك كمعبد غامض لطقوس كاملة وغريبة
أخبريني ماذا أفعل بكأس الدّموع التي امتلأت
وكيف أسقط اسمك من فمي؟

---

*شاعرة وكاتبة من جنوب السّودان، لها مجموعة شعرية باسم "قرابين نيكانق" صدرت عن دار رفيقي للنّشر بجوبا

*ملكال عاصمة أعالي النّيل في جنوب السّودان

تعبان لوليونق*

ترجمة: بوي جون**

-1-

...الرّجلُ الأسود!

ما الذي يفعله الرّجلُ الأبيض، الآن، بعيداً عما يقرأ في الكتب...
حتى يسلخ فأراً عليه قراءة دليل،
و لا يعرف كيف يحبّ حتى يقرأ الكتبَ

كيف للفلاح أن يحرث أرضاً...
إذا كان عليه حمل كتاب،
لا أحد يرى النّجمَ..
حتى يملك منظاراً أو اثنين،
ولابتلاع الكوخ عليه قراءة بعض الشّعر

ما الذي يعرفه الرّجل الأبيض...
إنه لا يلبس حتى يقرأ عن الموضة
مَنْ هو الرّجل الأبيض، الآن، بعيداً عن الكتب

يا لغباء البشر
إذ يثقون، فقط، بالمرآة
ما الذي سيعرفه الرّجل الأبيض...
عندما تحترق الكتبُ وتفنى

لتعرف روحك

طف العالم حولك

كم من الأفكار ستخبو حين تغوص في اللاّشيء

مَنْ يولدون على الصّخر،

يسافرون بعيداً، يعرفون ذواتهم،

يقرؤُون كتباً خُطّت بحبرٍ مخفيّ

ما الذي سيراه العدّاءُ عندما يحلّق الأفقُ...

سرابٌ فوق سراب:جميعُ الأشباح

ما الذي يعرفه الرّجل الأبيض...

غير ما يقرؤُه في الكتب

ما الذي سيعرفه الرّجل الأسود

-2-

عائدٌ وكتابٌ

الكتابُ كاذبٌ، لا أحد يحيا بالكتابِ يا بُنيّ،
بل بالخروج عند السّابعة،
قبل عمّال النظافة حتى.

الكتابُ كاذبٌ، لا أحد يعمل بالكتابِ يا بُنيّ،
بل بالكدّ اليومَ كُلَّهُ،
والتّخاذل عن كلّ شيء،
عندما يصل معاونك متأخّراً

الكتابُ كاذبٌ، لا أحد يغتني بالكتابِ يا بُنيّ،
بساعاتٍ إضافيّة،
وتقرير رؤسائك

الكتابُ كاذبٌ، لا أحد يُكافَأ بالكتاب يا بُنيّ،
بإنجازاتك يُفترض،
لكن اللّغة، شجرة العائلة، والحظوة قد تفعلُ ذلك أسرع

الكتابُ كاذبٌ، لا أحد يرتقي بالكتابِ يا بُنيّ،
بالخبراتِ ربّما،
لكن الصّفوف تكسر، الحثالة يصعدون، والقوانين تُنتهك،
الكتابُ كاذبٌ، لا أحد يصبح رئيساً بالكتابِ يا بُنيّ

بربك أين كنت..

عندما رَمينا بأنجلس في البحر،

واخترنا مناهج وطنية، مفصّلةً علينا

-3-

لاكايانا، ها أنا ذا مرةً اُخرى

لاكايانا، ها أنا ذا أحملُ شهادتي،

قادماً من جامعة موسكو،

خلفي سنواتٌ أربعُ؛ تدرّباً و قراءة

لاكايانا، ها أنا ذا فِرحاً بخطاب توظيفيّ،

صُن ثروات البلاد،

حارب الفساد،

يقول الخطابُ

لاكايانا، ها أنا ذا رفقة أطفالي و زوجتي،

تلك التي انتقاها أبي،

ليمتدّ إسمه هو،

ولتكن رحبةً حياتي أنا

لاكايانا، ها أنا ذا أحملُ وثيقةً خِطرة،

تقول: مديري سارقٌ،

إنه بدّد ثروة البلاد،
أنظر هذا العقد يطفحُ فساداً،
هو الآن ربع مليونير، وفي سنة واحدة

لاكايانا، ها أنا ذا أحمل مذكرة إيقافي،
وقع عليها مديري،
الذي قال: اخْفِ ما ترى
وكان جوابي: لا

لاكايانا، ها أنا ذا أحمل خطاب طردي
ممهُوراً بختمِ لجنة الانضباط،
التي شكلها مديري،
وها أنا ذا مرّةً أخرى لاكايانا

---

*شاعر وكاتب وأكاديمي ومفكر من جنوب السودان، مهتمّ باللّغة وخطاب ما بعد الاستعمار، من أبرز أعماله "ضلع فرانز فانون اللاّمستقيم"، "أناشيد التخلّف"، و"أبقار شمبات".

**مترجم وروائي وشاعر من جنوب السّودان

ثلاث قصائد لأليط شير ميار*

ترجمة: بوي جون

(1)

مَنْ قد يكون
في الغُرفة المظلمة، الصّامِتة
حيث لا صوت سوى دقّاتِ قلبي،
وأنا ضائعة تتخطّفني الأفكار،
أحتضنُ دُميتي وأنا بها مأخوذة،
آه لو كان هو الدُّمية!

أتمنى لو أشعل الأنوار،
لكن مَنْ.. ليراني؟
لو أكسرُ هذا الصّمتَ،
لكن، مَنْ ليسمعني؟
أريد أن احضن هذه الدُمية،
لكن من.. ليحتضنني؟

أحتاج ذراعاً يشعرني بالأمانِ،
قلباً يَقْطُرُ نقاءً،
إنه سَندي،
في غيابهِ كان البرد،
آه، أريد أن أحتمي بين أذرعٍ لم أكُن بها.

(2)

أنا لك

أنا زهرتك،

اسْقني واعبدني

(3)

روحًا حَائِرةً

وخاشعةً، أجلسُ فوق التلّة،

تدريجياً، تَقْسِمُ الشّمسُ عالمي،

الأُفق الغربي،

أصفر، بُرتقالي أو أحمر.

ليس جميلاً وصف الألوان،

بل الأجملُ، الانتعاش بالمدى الأخّاذ.

أفكّرُ حول مساءاتنا الرّومانسيّة،

إذ كُنا نتمشّى وعصافيرُ الحبّ تتبعنا،

تغني لنا ونحن نتهامس، نسرقُ اللّحظات،

غامضاً كنت،

تغطي عينيك أكاذيبَ،

سوف نسأل عن روح جَريِحة،

ذكريات لاذعة!

يصرخُ قلبي!

عيوني تتدفق كما النيل

أتمنى لو تعود إليّ البسمة

لقد كسرتني شظايا.

---

*أليط شاعرة من جنوب السّودان تقيم بين الخرطوم وكمبالا، صدرلها مجموعة شعرية تحمل إسم "معركة بداخلي".

اللُغة والمقاومة في المُنْجز الإبداعي بجنوب السُّودان

يدجوك آقويت*

(1)

الكِتابة عن الأدب المكتوب في جنوب السُّودان عموماً، بغضّ النظر عن اللغة المُستخدمة كوسيط إبداعي، مهمّة من الصعوبة بمكان لعدة اعتبارات، أهمّها، إن جنوب السُّودان كاتجاه جغرافي، لاحقاً كدولة مُستقلّة، حديثة نسبياً لادعاء امتلاك إرث أدبي. لذا عندما يُطلب منّا الكِتابة عن الحراك الأدبي في جنوب السُّودان، نواجه صعوبة في تتبّع المنتوج لعوامل متعلقة بالنشر غير المحترف من جانب، وواقع أن غالبية الكِتابة الإبداعية السُّودانية الجنوبية منشورة في المهجر. ستهتمّ المقالة بالكِتابة الإبداعية باللغة الانقليزية، أيّ ما يُمكن أن يُصنف بالأدب الانقليزي المُنتَج من جنوب السُّودان وتتبّع ثيمة الحرب في هذه الأعمال. لكن، لماذا المُنجز الإبداعي باللغة الإنقليزية؟ هذا السؤال لا يمكن الإجابة عنه بمعزل عن سؤال لغة الأدب في افريقيا عامّةً، فالإجابة عن هذا السّؤال تتطلب بالضرورة، طرحَ تساؤلات عن طبيعة الأدب الافريقي، منبعه، لغاته وإمكاناته، أسئلة أرهقتْ كُتّابا في قامة شينوا اشيبى ونغُوجي وا ثينغوا وتعبان لو ليونق في مساعيهم لتفكيك الإرث الاستعماري في افريقيا.

(2)

بداية، من الضرورة الإشارة إلى أن معظم الأفارقة يتحدثون لُغات استعمارية وجنوب السُّودان بالطبع ليست استثناء من هذه القاعدة. وقد ناقش مسألة لُغة الأدب في افريقيا باستفاضة، الكاتب شينوا اشيبى في مجموعة مقالاته المعنونة ب"صباح الخليقة"، حين كتب أن " الاستعمار عرقل أشياءَ عديدةً في افريقيا، لكنها في المقابل، خلقت وحدات سياسية كبيرة، بديلة للصّغيرة والمُشتتة التي كانت سائدة" [1].

هذه الوحدات السياسية، وحّدتها تجربتها المشتركة في ظلّ الاستعمار. بمعنى آخر، أسهمت السُّلطات الاستعمارية بطريقةٍ غير مباشرة، في توحيد هذه التكتلات عبر فرضها للُّغة الانقليزية وسيلة للتواصل بين مُختلف الاثنيات، كما أدت أيضاً إلى تكوّن هوية وطنية وفُرص تمثيل عادل للاثنيات المُتعددة. ويُذكر أن استخدام اللُّغة الانقليزية وسيطاً للتعليم في مدراس جنوب السّودان بإشراف الكنيسة الكاثوليكية غالباً، لم يترك للغالبية خيارا لغويا آخر وكانت هي أيضاً الأداة الوحيدة للتعرف على أدب جغرافيات أخرى في أوساط طليعة المتعلّمين في جنوب السُّودان. الناتج، تشكُّل المخيّلة الإبداعية لروّاد الكِتابة الإبداعية عبر الأدب المكتوب باللّغة الانقليزية.

(3)

وإلى جانب التعليم الكنسي للطليعة المتعلّمة في جنوب السُّودان وسيادة اللّغة الانقليزية على العربية واللغات المحلية واستخدامها لغة للتواصل Lingua franca والعمل الرّسمي في أوساط النُّخب المتعلمة، ألقت الحرب بتبعاتها الثقافية على الجغرافية اللغوية في جنوب السُّودان. فقد ساد اعتقاد على نطاق واسع بين المتعلّمين، أن العربية لغة استعمارية في ظلّ الخِطاب الاستقطابي الحادّ الذي كان يصوّر طبيعة الصّراع بين طرفيْ السُّودان كصراع بين شمال عربي وجنوب افريقي. وبما أن اللغة كانت وما زالت

تُشكّل إحدى أدوات التواصل والمواجهة، فإن الإنسان استخدمها دوماً كعنصر مؤثر في المقاومة والدفاع عن نفسه وحقوقه. رغم أنّ الانقليزية لغة استعماريّة بنفس المعايير، إلاّ أن الحمولات النّفسيّة تجاه اللغة العربية والميل إلى مقاومة الأسلمة والتّعريب القسريّة التي انتهجتها الأنظمة المتعاقبة على الحكم في السُّودان، حدّت من الانتشار الطبيعي للعربية وانحسارها في أوساط العامة فقط، قبل أن تتمظهر لاحقاً في اللّغة المُهجّنة creole التي تُعرف خطأً بعربي جوبا "لُغة جوبا". بما إن جُلّ المُنجز الإبداعي باللغة الانقليزية كان أدب مقاومة أساسًا، فقد استبطن معظم الكُتّاب، أن الانقليزية هي اللغة الأنسب لعدة اعتبارات من ضمنها، المرجعيّة اللغوية للقارئ المفترض في الداخل والخارج واتخاذ موقف يَنِمُّ عن حسّ مقاومة للهيمنة الثقافية العربية من جانبٍ آخرَ.

(4)

بالنسبة إلى تاريخ الكِتابة الإبداعية في جنوب السُّودان، يمكن اعتبار ستّينات القرن الماضي، بداية النّشر المحترف لكُتّاب من جنوب السُّودان. فيها، بدأ تعبان لو ليونق، المقيم في أوغندا حينذاك، نشر أعمال إبداعية رفيعة المستوى، كِتابات وضعته لاحقاً ضمن أهمّ كُتاب شرق افريقيا والقارة عموماً. وقد عُرف عن تعبان، تبني ثيمات كونية universal وطريقة غير معهودة في الكِتابة بغضّ النظر عن النوع الأدبي من شعر، قصة، مقال ونقد أدبي. أما الجيل الثاني من الكُتّاب، فقد غلب عليهم كُتاب القصة القصيرة باللغة الانقليزية في فترة السلام النسبي في السبعينات مع عودة الحياة إلى جسد الثقافة والإبداع في الأرض المكلومة. يمكن اعتبار الشاعر، سر آني كلويلجانق [2]، من أبرز الفاعلين في الحراك الثقافي حينذاك عبر تحريره لعدة صحف ومجلات ثقافية في حقبة اتفاقية أديس أبابا حتى الثمانينات. في تلك الفترة، ظهر كُتّاب شباب مثل جوناثان ميان، أغنس لوكودو، دينق اوور وغيرهم.

(5)

لكُتاب المهجر أيضاً، إسهام جبار في الحراك الأدبي باللغة الانقليزية في جنوب السُّودان. رغم أن بعض هذه الكِتابات تمّت في تعاون مع كتاب أجانب محترفين كما في روايات مثل (أمطروا علينا النار من السماء)، لكل من بينسون دينق، الفونسيو دينق، بنجامين اجاك وجودي بيرنستين، (قد تعب منا الإله) جون بول داو ومايكل سويني، (هروبي من العبودية) فرانسيس بول وادوارد تيفنان، (العبد: قصة حقيقية) مندا نزار ودامين لويس. يُلاحظ أن كلّ هذه "الأعمال السّردية التراجيديّة، تحكي قِصصا مُروّعة عن الصِّراع من أجل البقاء، تصوّر فظائع الحرب، المآسي، الفقر، المرونة، النعمة وقدرة الرّوح الإنسانية على مواجهة الإحباط والشرّ. ومن المهمّ الإشارة إلى إسهام هذه الكِتابات الأدبيّة في رفع الوعي بقضية جنوب السُّودان، كسب الدعم والتأييد وتقديم شهاداتٍ دامغة عن العدائيات التي حدثت في نصف القرن الماضي" [3]. عكست جُلّ كِتاباتهم الظروفَ الصعبة التي كان يعيشها الناس وفضح القوى الأخرى المعادية والساعية إلى هضم حقوقهم وحثّ الشّعب على العمل والأمل. فقد كان الأدب المعبّر عن الذات الواعية بهويتها النقيضة للعروبة والمتطلعة إلى حالة الحرية النبيلة من أجل الخَلاص الجمعيّ لا الفردي.

(6)

يُجسّدُ الأدب دوماً مرآةً للشّعوب. يعكس أحلامهم وطموحهم، يعبر عن معاناتهم وتطلعاتهم النبيلة. وبما أن الحرب قد شكلت الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في جنوب السُّودان مع فجر استقلال السّودان، فلم يكن من بُد أن تسيطر ثيمة الحرب والمعاناة المتمخّضة عنها على قدر كبير من الأعمال

الإبداعية. فقد انخرط عدد من قادة الجيل الثاني من النضال في كِتابة أدب المقاومة، الشّعر تحديداً، مثل إدوارد لينو أبيي، فاقان أموم، لاتيو لو جادين وآخرين [4]. ركزت نصوصهم الإبداعية على الاحتجاج ضدّ التسلط والهيمنة ومحاولة توحيد الجبهة الداخلية في النضال ضدّ القهر. رغم تغلب الطابع الايديولوجي على الشكلي والفني في معظم هذه الأعمال، إلا أنهم نالوا حظّهم من الانتشار خصوصاً في منطقة شرق افريقيا لشيوع اللّغة الانقليزية هناك.

(7)

ونظرا إلى ركود حركة الترجمة الإبداعية في السُّودان، وفي جنوب السُّودان بصفةٍ أخصّ، لم ينل المُنجز الإبداعي باللغة الانقليزية حقَّه من الانتشار باستثناء المحاولات الفردية المتواضعة من بعض المهتمين بالأدب بين الفينة والأخرى -الأعمال المنشورة في هذا الملفّ مثالاً- وهذا باب من اللّوم العريض على الفاعلين في حقل الترجمة بجنوب السُّودان.

الهوامش:

* يدجوك آقويت، كاتب ومُترجم

(1) "صباح الخليقة"، شينوا أشيبي، مقالات عن لغة الأدب الافريقي

(2) سِر آني كلويلجانق، شاعر ومحرر رأس تحرير مجلة التراث Heritage وعمل محرّراً بمجلة مرآة النيل Nile Mirror.

(3) New fiction from the New Nation of South Sudan, Edited by Niol

(4) راجع "شعر المقاومة" للشاعر والقانوني لورانس كورباندي.

الفن التشكيلي في جنوب السودان
رسومات توثق للحياة وذاكرة الحرب

ملوال دينق*

إن محاولات قراءة واقع الفن التشكيلي في جنوب السودان، تعتبر مهمّة شاقة، نظراً إلى شحّ التنظير وقلة الكتابات في هذا المضمار، التي تبحث في ماهية الفن التشكيلي؛ الهوية الفنية ولونية الإبداع، وخاصة مع ضآلة مساحة الاهتمام الرسمي والعام بالتشكيل مقارنة بالضروب الأخرى من الفنون. ولا تزال أسئلة الفن التشكيلي المتشابكة تبحث عمّن يجيب عليها، لاسيّما في ظل انحسار المبادرات، غياب الفعاليات الفنية الدورية ذات النشاط المتواصل، عدا التي تقيمها مدرسة الفنون، الموسيقى والدراما في جامعة جوبا، وبعض المجموعات والتجمعات الفنية التي يديرها الفنانون أنفسهم، ولكن -منذ فترة- بدأت العاصمة جوبا وبعض المدن، تشهد حراكا ثقافيّا ملحوظا من قبل الفنّانين التشكيليين، أغلبهم من الشباب، إلى جانب المجموعات الفنّية، عبر تنظيم معارض جماعية وفردية، تحاول التعريف بالفن التشكيلي؛ من خلال أعمال جديدة مبتكرة تعبّر عن الهوية، التراث، والثقافة المحلية الافريقية، وتركز على مخاطبة قضايا الراهن، مثل ذاكرة الحرب والأحداث السياسية والاجتماعية والثقافية، وتصوير الطبيعة والجمال وخلافها، عبر لوحات ومنحوتات ورسومات تنبض بالحياة والإبداع.

عند الحديث عن الفنانين التشكيليين في جنوب السودان، تبرز على سبيل المثال لا الحصر، أسماء مثل؛ سانتو مكوي، استناسلاوس تومبي، ديفيد موربي، جوزيف كانغي، باتريس قاودينسيو، عمر لوقانق، جيمس أقوير، شول أني، سوك هون بيل، أديجا أشويل، أبول أوياي، دينق شول، أكوت دينق، توماس داي، سليمان أحمد مرجان، جلفان بول، سارة جمعة، وإيمانويل مايكل وغيرهم، ومعظمهم درس الفنون في جامعة السّودان قبل الاستقلال، أو في قسم الفنون الجميلة بجامعة جوبا.

ويقول الفنان التشكيلي سانتو مكوي، إن الفن التشكيلي في جنوب السودان لا يجد الاهتمام الكافي والمطلوب من قبل الدولة بحيث يسهم في تطوير المجال وتحسين بيئة العمل للفنانيين.

وأضاف في مقابلة مع صحيفة الموقف بجوبا، :"لا يوجد أي اهتمام بالفنّ التشكيلي في جنوب السّودان بالصّورة التى كنا نتوقّعها. أتمنى أن يتّحد الفنانون لتوجيه مسار الفن، لأن ذلك سيساعدنا في تأسيس مركز فني قوي يعمل من أجل تطوير الفن التشكيلي".

ودعا، مكوي، وزارة الثقافة، إلى خلق بيئة ملائمة للفن التشكيلي، يمنح حرية فكرية للإبداع:"نريد أن يكون لدينا مكان مخصّص للفنّ، يتضمّن مكتبة فنّية وغاليري وأدوات فنية مكتملة، إلى جانب تأسيس جسم يمثل يجمع الفنانين".

ويذهب الفنان التشكيلي دينق شول، في الاتجاه ذاته، قائلاً إن الفن التشكيلي لم يجد الاهتمام والرعاية اللازمة بسبب الحرب، وانعدام ثقافة التذوق الفني، إلى جانب غياب الإعلام الفني والمؤسسات الثقافية،

مشيراً إلى أن هذا التجاهل حدا بالفنانيين إلى تأسيس أجسام فنية خاصة مثل (ستوديو وان Studio One) الذي يعتبر محاولة لخلق بيئة فنية لتطوير أعمال الفنانين وترقيتها، حسب تعبيره.
وأضاف: "خلقت تجربة "ستوديو وان" انطباعاً جميلاً في الساحة المحلية والإقليمية. ولا ننسى تجربة ستوديو دي اس اي DSE Studio وهي أيضا إضافة جديدة في الساحة التشكيلية، إلى جانب الدور الرائد الذي تقوم به كلية الفنون الجميلة في جامعة جوبا في تخريج الكفاءات الفنية".
وحول شحّ الجانب التنظيري، يرى شول أن ندرة المنشورات والمؤلفات التي تغطي الثقافة والفنون، جعلت الفنون في جنوب السّودان مجهولة حتى لدى الشّعوب المجاورة".
وتابع: "لقد حُلّت هذه الإشكاليات في دول كثيرة بظهور الصّحافة المتخصّصة".
ورغم ذلك يؤكد شول، أن مستقبل الفن التشكيلي في جنوب السودان واعدة جداً، في ظلّ تنوع الثقافات وثراء التراث الفلكوري، التي يمكن توظيفها كموضوعات في إنتاج أعمال فنية تشكيلية تبهر العالم.

أكوت دينق أقوض، فنان تشكيلي شاب، اشتهر باسم "أكوت سوليب"، مولود في مدينة الأبيض السودانية، عامَ 1992، تخرج في كلية الفنون، الموسيقى والدراما في جامعة جوبا، متخصّصاً في الفنون الجميلة، وينشط في جمعيات ومجموعات فنية وثقافية محلية.

اكتشف موهبة الرسم منذ نعومة أظفاره، تحديداً في سِنِيِّ دراسته في المرحلة الابتدائية، وعمل على تطوير موهبته بالاجتهاد والمثابرة، إلى أن دخل كلية الفنون والموسيقى والدراما في جامعة جوبا، حيث تعرف على الجوانب النظرية ومدارس الفن المختلفة خلال تخصّصه في قسم الفنون الجميلة.

شارك في معارض مختلفة داخلياً وخارجياً، ويمتزج أسلوبه بين الواقعية والتجريدية ويتناول في أعماله مجملاً قضايا ومواضيعَ تتعلّق بالأطفال والنّساء لأنّهم -حسب رأيه- أكثر الفئات التي تعاني من تبعات الحروب والأزمات، وكثيراً ما يرسم أيضا لوحات تشخّص الأحداث السّياسيّة الرّاهنة.

نظّم أكوت في شهر يوليو الماضي، أول معرض تشكيلي له في جوبا، تضمّن (25) لوحة أغلبها أعمال جديدة تقدم للمرة الأولى، وهي (بورتريهات) مستوحاة من وجوه نسائية من جنوب السودان وافريقيا، إلى جانب رسومات تجريدية للمناظر الطبيعية ورسوم للطيور والحيوانات والورود، نُفّذَ معظَمُها بتقنية التلوين بالسّكين (Knife Painting)، وتعكس هذه الرسومات الجماليات؛ من الابتسامة والفرحة والبهجة، وتحكي عن السلام الداخلي وقبول النفس والرضا.

ويقول، إن أبرز التحديات التي تواجه الفنانين التشكيليين، هو ضعف الاهتمام بالفنون إلى جانب غياب الأدوات والخامات التي يتمّ استيرداها من الخارج بأسعار باهظة، وغياب كيان يجمع الفنانين التشكيليين، ولكنه أكّد أنهم يسعون إلى تأسيس جسم يجمع كافة المشتغلين بالفن التشكيلي.

أبول أوياي، فنانة تشكيلية ولدت في إقليم قامبيلا الأثيوبية أواخرَ ثمانينات القرن الماضي، لأب من جنوب السّودان وأمّ إثيوبية، وعاشت بواكير عمرها متنقّلة في مناطق عديدة في الجنوب عندما كانت تستعر الحرب في أنحاء الإقليم الجنوبي. قضت سنوات طفولتها بعيداً عن أحضان الأمّ ورعاية الأب، فقد كان والدها "أوياي دينق أجاك" قائداً في صفوف الجيش الشّعبي لتحرير السودان التي كانت تقود ثورة مسلّحة ضدّ الحكومة في الخرطوم.

بدأت دراستها في مدينة الرنك شمالي أعالي النيل وتقول عن بدايتها: "كنت دائماً ومثل أي طفل ريفي، نشغل أوقاتنا بالسباحة في النهر والذهاب إلى الغابات المجاورة، كانت حياتي رائعة".

تعلّقت أوياي بالفنون أكثر حينما انضمت إلى أكاديمية "قرين هيل" العالمية ومقرّها يوغندا، لتعلم الفنون، إذ انخرطت في أعمال الرسم والتلوين.

وتضيف: "حينما تبدأ بالرّسم خلال سنوات الدّراسة، فإنك تقوم به من أجل اجتياز الامتحان نهاية السنة للحصول على درجات ممتازة"، ولكنها بدأت بالاهتمام بموهبتها الفنية وتطويرها أثناء سفرها إلى لندن لدراسة إدارة الأعمال: "لقد بدأت في الرسم بشكل جادّ عامَ 2010، إذ استطعت شراء معظم ما أحتاجه من أدوات وخامات الرّسم، رسمت أول قطعة وقمت بإرسالها إلى والدي الذي قام بدوره بالاتّصال بي وشجّعني كثيراً".

---

*كاتب وصحافي من جنوب السّودان

قارب العبور الزّمكاني في قصّة (الهروب)

للكاتب إدوارد إريموغو لوكا

سايمون فال*

(الهروب) نصّ للقاصّ إدوارد إريموغو لوكا نُشرت في مجموعة قصصية لكُتّاب من جنوب السُّودان في المهجر وقد قام بترجمة القصة من الأنقليزية إلى العربية، الناقد يدجوك اقويت. تدور القصة حول رجل جنوبي يعمل في مجال التعليم ومثقف وذي شهرة واسعة في مدينة جوبا عامَ 1991، حينما كانت جوبا تحت حصار مُحكم من قوات الجيش الشعبي لتحرير السّودان تحت القيادة المباشرة للدكتور جون قرنق إذ تمّ إدراجه في قائمة المشتبهين بالتعامل مع المتمردين من قبل الحكومة آنذاك في جوبا وقررت اعتقاله، ليستطيع أصدقاء طفولته جوني ولوامبو إقناعه بالخروج من جوبا والهروب إلى طريق أوغندا في إحدى ليالي جوبا المظلمة.

يمكن قراءة القصة باستصحاب الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية في تلك الفترة المهمّة من تاريخ السّودان في كافّة الأصعدة المحلّية والإقليمية والدّولية، مقروءة مع خطاب النظام الحاكم في السودان آنذاك والذي طغت عليه الشعارات الدينية المتأسلمة، إذ كانت الحرب الأهلية في أشدها والعزلة الدولية من الغرب وانهيار المعسكر الشرقي وسقوط حكومة منغستو في إثيوبيا.

إلا أنه من الناحية الأدبية، علينا تسليط الضوء على رواية (الفرسان الثلاثة) للكاتب الفرنسي (ألكسندر دوما) والتي وردت في النّصّ لإبراز الثيمات: (اثوس)، (بورثوس) و(أراميس) هم الفرسان الثلاثة في العمل الروائي الرائع بالإضافة إلى صديقهم (دارتانيان) الذي تحالف مع الملك المستبد (لويس الرابع عشر) ملك فرنسا لقهر شعبه. الذي جمع الفرسان الثلاثة مع دارتانيان هو مبدأ (الجميع للواحد والواحد للجميع) ليحرروا فرنسا من طغيان الملك بعد ذلك.

ما يجمع الأنا السّارد (الشّخصية الأساسية) في القصّة مع أصدقائه هو مشوار الطفولة والدراسة معاً حتى لُقِّبوا بالفرسان الثلاثة في تلك المرحلة الابتدائية التي درسوا فيها تلك الرواية، ونجد هنا تشابها مورفولوجيا وسايكولوجيا بين شخصيات (رواية الفرسان الثلاثة) والأصدقاء في قصة (الهروب)، فمثلا لوامبو الذي لُقِّب بِ(بورثوس) يتشابه مورفولوجيا مع (بورثوس) في ضخامة الجسد، إذ يقول الكاتب عن لوامبو: (لوامبو رجل عاتٍ كبير الصّدر كما الملاكمين يعمل ميانيكيا في مرآب في حيّ ملكال)، حتى أنه عندما جلس على السرير في كوخ الشّخصية الأساسية (أصدر السرير صريراً وكأنه يحتجّ على ثقل وزنه). الأنا السارد والملقب بِ"أراميس" يتشابه مع أراميس في الشّجاعة والإقدام وربما التهور، فأراميس في الفرسان الثلاثة دوق (الاميد) كان لا يفارق سيفه حتى عندما ينام واشتهر بالتدين وتحريض الجميع على الثورة على الملك، ففي الحوار بعد أن طلب منه صديقه لوامبو الخروج من جوبا رفض قائلا: (لن أذهب إلى أي مكان إنه بيتي ومدينتي) ما يبرز العلاقة الوطيدة بينه ومدينته، وعندما يلحّ عليه لوامبو بقوله: (استمع لي، لا يمكنك البقاء بعد الآن، لا شيء يُدعى "وطن" الآن، هذه منطقة حرب، أنت رجل معروف ومحترم هنا، لقد فقدت الكثير من أفراد أسرتك في هذه الحرب، ولا شيء سيعيدهم إلى الحياة ولا يسَعُ أحدا أن يفقدك أنت أيضاً).

يقول له: (ولكن لماذا يجب أن أهرب؟ لقد خططنا لمواجهتم لفترة طويلة، وأنا الآن على أتمّ الاستعداد لمواجهتهم)، وعندها يتّضح أن شريكيه توماس وبامبو في التّخطيط لمقاومة (الأشباح) قد اختفيا بفعل الأشباح في ظروفٍ غامضةٍ. شخصيّة جوني تشبه شخصيّة آثوس في الفرسان الثلاثة في أنهما لا يحبان الاختلاط، فجوني لم يشارك في الحوار كثيراً ويبدو عليه أنه رجل عمليّ إذ أغلق باب الكوخ لحظة أن غادر "أراميس" جوبا.

المقابلة الأخيرة لقصة الهروب مع رواية الفرسان الثلاثة أن الظروف السياسية وربما الاقتصادية متشابهة إلى حدّ ما، فالظروف السياسية والاقتصادية في القرن السابع عشر في فرنسا في رواية (الفرسان الثلاثة) والسياسية والاقتصادية في السودان في القرن العشرين التقت في الظلم والبطش والفقر والفاقة في الأنظمة والشّعوب، وكما عمل الفرسان الثلاثة مع دارتانيان على العمل على تغيير الأوضاع في فرنسا كان الأمل يعشّش في عقول الفرسان الثلاثة في السودان الجنوبي عسى أن تتغير تلك الظروف رغم افتراقهم! ولكن على أمل الالتقاء.

مدينة جوبا: الأشباح

ارتبطت الأشباح في ذهن مواطني جوبا بالاعتقال والقتل، فالأشباح هم رسل الظلام ويقومون باعتقال الأبرياء والمذنبين على حدّ سواء بداعي التعاطف مع المتمردين وغبنا من الهزائم الكثيرة للجيش الحكومي، إذ تتّضح هنا جغرافية الصّراع. فعلى لسان الكاتب، يصف الأنا السارد الجيش السوداني بأنه (جيش شمالي) ويقول عن زنزانات الاعتقال (حيث يبقي الشماليون المواطنين المحتجزين)، سايكولوجياً نجد أن "أراميس" الجنوب كان يتعذّب نفسياً، فهو يتوقّع أن تزوره الأشباح في أيّ ليلة للقبض عليه وهنا انتظار المصيبة أشدّ ألماً للنّفس من المصيبة ذاتها.

يقول عن الأشباح: (كانت ليلة كئيبة ككل الليالي التي تذكرني دوماً أنهم سيأتون لأجلي يوما ما وعندما يفعلون سأكون مستعدا لهم. ورغم أنهم بلا وجوه، إلا أنني أملك فكرة عن هويتهم)، فكرة الأشباح في جوبا للعام 1991، تمّ استنساخها بالنهج نفسه تحت مسمّى Unknown Gunmen مسلحون مجهولون وما أشبه الليلة بالبارحة. تغير النظام ولكن بقيت الأشباح ويقولون عن الأفعى السّامّة إذا غيرت جلدها هذا لا يعني إلغاء خطورتها، (إذ أنهم بلا وجوه) فالأشباح في الأصل ظلال أو أرواح تبثّ الرعب في الآدميين ولكن هنا الأشباح هم آدميون ورسل وحش الظلام يقودون قارب الظلام بين شواطئ الحياة والموت لضحاياهم وقارب العذاب بين أكواخ جوبا والبيت الأبيض، نعم ليس لديهم وجوه، والوجه هو أحد أبرز معالم الشخصية وإن كان قبيحاً، ولكن سكان جوبا الآن يملكون فكرة عن هوية أشباح ال Unknown Gunmen يهابونهم في العلن ويسبّونهم في السرّ.

قارب الموت بين المقابر والبيت الأبيض:

سكان مدينة في تلك الفترة الزمنية (1991) أطلقوا على (بيوت الأشباح) مصطلح (البيت الأبيض) والكاتب يحاول أن يعالج مفهوم سكان جوبا بأنه ليس بيتاً بالمعنى المعروف وليس أبيضَ، بل سلسلة من الحاويات وبعضها تحت الأرض، وهنا يتضح أنه ليس بيتاً فاخراً بل مكان مظلم ولا يهم أن كانت زنزانتك في الطابق الأرضي أو العلوي فالعنوان واحد هو التعذيب والموت. وقد ارتبط البيت الأبيض في جوبا بالاختفاء الغامض والجثث التي تطفو على النيل مربوطة الأيدي بفعل الأشباح أو ال Unknown Gunmen آنذاك.

مقابر جوبا:

معلم من معالم جوبا خالٍ من الأسوار إلا من بعض القبور عكس البيت الأبيض، ولو ركبنا قارب الانتقال بين البيت الأبيض ومقابر جوبا الذي يجاور النهر (بحر الجبل) نجد أن المقابر تتّسم بالعشوائية وهذه إحدى ميزات مقابر بجوبا، من دخلها فهو أحَقُّ بدفن كريم بدلَ الطّفو على النهر في إحدى جوالات سكر (كنانة)، يقول اراميس الجنوب: (في الظلام كانت القبور تبدو متشابهة) وتشابه القبور هذا مرده أن أموات وجهاء البلد الذين يملكون مولدات لتشغيل الكهرباء في منازلهم وأموات عامّة الشعب يرقدون في الظلام نفسه في المقابر. المقابر لأراميس هنا نقطة عبور إلى الأدغال ونقطة عبور الموتى إلى الأبدية ونقطة عبور من الإهانة وعدم الدفن في البيت الأبيض إلى الإكرام والدفن في مقابر جوبا.

مدينة جوبا يقول عنها الكاتب (لا توجد كهرباء عامة في المدينة)، فبيوت وجهاء المدينة تُضاء بمولدات خاصة بينما كوخ المثقف الشّهير الذي يعمل في مجال التعليم، اراميس الجنوب ينيره مصباح (الكيروسين).

حظر التجوال في جوبا:

ارتبط حظر التجوال في الأذهان بانعدام الأمن، فمصير المتنقل ليلاً بطريقة غير قانونية هو حلاقة الشّعر وتنظيف مراحيض المرافق الحكومية من قبل الدوريات الليلية المعروفة شعبيا بالطوف، والمخالفون هم السكارى دائما.

الخوف:

الفيلسوف الانقليزي توماس هوبز قال (عندما رست السّفن الإسبانية على شواطئ انقلترا ولدت أمي توأماً: أنا والخوف). فالخوف حجر أساس الحالة الأساسيّة لشخصيّات القصة، كانت تلك اللّيلة المظلمة التي شهدت خروج أراميس الجنوب حالكة السّواد، والخوف هو الإبن الشّرعي لتلك اللّيلة، فاللّيلة الكئيبة في بدايتها تتحوّل إلى مخيفة إذ وصفها على لسان أراميس الجنوب بأنها (كانت ليلة مخيفة)، فالذين نجوا من البيت الأبيض ماتوا إما بسبب الإرهاق أو الجفاف أو الخوف، وأراميس جوبا الذي يسهر كل ليلة لمقاومة الأشباح كلّ ليلة لم يشأ أن يخيف اللّصوص المختبئين بين الحشائش، فحتى اللصوص يخافون في جوبا، ويصف الكاتب أساليب الحكومة بأنها متطرفة فكل معتقل تعرض للتّعذيب كان يجبر على الإفشاء بأصدقائه فيقول (أحكم الخوف قبضته على الجميع) عملاً بالمثل السوداني (الخواف بيربي عيالو).

الهروب من و إلى:

يقول الكاتب على لسان جوني (آثوس): (يقولون إن الجبان يهرب ليحيا من أجل قتال آخر، سيكون لديك وقتك أراميس)، نجد أن الكاتب يسقط النظرة الأرسطيّة على النصّ، فحين يضع أرسطو الشّجاعة من ضمن الفضائل بين رذيلتين، فعندما تقلّ الشّجاعة تسمّى جبناً والجبن رذيلة، والإفراط من فضيلة الشّجاعة حسب أرسطو ينتج شخصاً متهوّراً. هنا نجد أن الشّخصية الرئيسة أفرطت في الشّجاعة وتهوّرت في التّخطيط لمقاومة الأشباح إذ يقول: (إذا كان عليّ أن أموت، أريد أن أموت وأنا أقاتل، لا أريد أن يضاف اسمي إلى لائحة المفقودين المتزايدة يومياً)، فلا يمكن محاربة الوحش داخل عرينه، لذا نصحه جوني بالهروب من عرين الوحش وتغيير موقع المعركة الذي يعده اراميس جبناً، سيحين وقت قتاله، فالمقاتل الحقيقي هر من يختار أرض معركته، لا العدوّ.

أراميس الجنوبي المثقف، كأراميس الفرنسي المتدين، يعرفان قصة الهروب الشهيرة للمسيح من بطش النّظام الحاكم، حيث هرب المسيح إلى مصر إلى أن يحين وقت معركته مع النّظام. فالهروب من عرين الوحش إلى الأدغال كانت استراتيجية نسفت نمط تفكير أراميس الجنوب.

السحب والأمطار:

في المخيال الجمعي، السّحب السّوداء تعني إمكانية هطول الأمطار، أيّ توقع أشياء كثيرة مثل الزرع والاقتصاد، ولكن هل للأمطار في تلك المرحلة أهمية؟ في تلك الليلة لم تكن الأمطار غزيرة، ربما هي نهاية فترة الخريف! بل النّوع الذي يسمّى شعبياً في مدينة جوبا ب(سيكي سيكي) وهو المطر الخفيف غير المصحوب برعود وبروق وكان يُفرح الأصدقاءَ عندما كانوا صغاراً لأنه يعني عدم ذهابهم صباح اليوم التالي إلى الدراسة، بل أن يكونوا في مطبخ المنزل والالتفاف حول النّار في انتظار وجبة (العصيدة) الساخنة المخلوطة بزبدة الفول السّوداني.

الزمن و المكان...

استغرق عبور النهر ما يقارب الثلاثين دقيقة إلى الضفّة الشرقيّة، وعنصر الزمن مهمّ هنا لتأكيد العبور، والوداع الحزين لجوبا، والعودة بالزمن ثلاثة قرون إلى القرن السابع عشر في فرنسا ومقاربة الوقائع هي من جماليات السّرد ونجاح السّارد. القصة تدور ليلاً، القطط تتحرك ليلا وكذلك الأشباح والكلاب تنبح ليلاً والأطفال يحبّون اللّعب ليلاً، وأراميس الجنوب يستعدّ منتصف كلّ ليلة لمقاومة الأشباح حتى انبلاج الفجر. البيت الأبيض هنا يشبه الكهوف المظلمة في أفلام الرعب وبطلها (دراكولا) مصّاص الدماء الشهير الذي يعيش على دماء البشر، فالبيت الأبيض هنا فانتازيا، وليس كالبيت الأبيض في واشنطن.

الصّمت:

يقولون إذا كان الكلام من فضة فالسكوت (الصمت) من ذهب. أضفى الصّمت في القصة على النص جمالاً وألقاً فكان الصّمت هو الفيصل في الحوار داخل الكوخ لإقناع اراميس الجنوب بالخروج، وكان هو العامل الأساسي لتخطيط اراميس الجنوب لمقاومة الأشباح، ويخرق جمال الصمت طلق ناري على تلك التلّة في الجانب الشرقي للنيل حيث وقف اراميس الجنوب يخترق ظلام المكان بعينيه وقلبه متسائلا: هل سيرى عائلته مرة أخرى؟ هل سيلتقي أصدقاءه مرة أخرى؟!

النصّ ثريّ الكلمات والوصف، إلا أن طرق باب كوخ أراميس الجنوب وفتح الباب فوراً، لا يشبه حالة شخص مستعدّ لقتال معتقليه. وقد نجح المترجم يدجوك اقويت في تقديم ترجمة لم تؤثر على جمال النصّ ولم تشوّه عناصرها.

(*) سايمون فال، كاتب من جنوب السُّودان

الهروب:
إدوارد إريموغو لوكا *

ترجمة: يدجوك اقويت

كان البدر يذوب ببطء في طيّات الغيوم الممطرة الداكنة وظلالها تختفي رويداً بزوايا المجمع السّكني، كما لو أن لحافا كبيرا قد أُفْرِد على المنزل. في إحدى الزوايا البعيدة المظلمة، كانت أربعة أضواء صغيرة تتلألأ متحركة، كقطط سوداء. وقفت على عتبة الكوخ وكانت الليلة لا تزال في بدايتها والمدينة تغطّ في نومٍ عميق وهدوء تام. لا توجد كهرباء عامة هنا في المدينة، فقط بضعة مولدات مملوكة لوجهاء البلد. كان الأطفال الذين اعتادوا على الغناء والرقص في الليالي قد عادوا إلى منازلهم. كانت ليلة كئيبة، ككلّ الليالي التي تذكرني دوماً بأنهم سيأتون لأجلي يوماً ما. وعندما يفعلون، سأكون مستعداً لهم. ورغم أنهم بلا وجوه، إلا أنني أملك فكرة عن هويتهم.

جوبا، 1991. كانت أوقات عصيبة لأولئك الذين يعيشون في تلك المدينة المحاصرة. بلغت الحرب الأهلية أكبر مُدن الجنوب وكان يمكن للمُقيمين بها سماع أصوات الأسلحة الثقيلة والقتال خارج المدينة، قُصفت جوبا مراراً وتكراراً. اشتدت وتيرة الحرب بسبب تعرض الجيش الشّماليّ لخسائرَ فادحةٍ. كما لو أنهم ينتقمون لهزيمتهم في ساحات الوغى، نشر الشماليون الرعب داخل المدينة. كانوا على يقين أنّ مقاتلي الحرية المتمردين، يختبئون هنا بين المدنيين. عملوا على الإيقاع بهم، جنباً إلى جنب مع المتعاطفين معهم. فالفرق بين الأبرياء والمذنبين لم يهمّهم الآن.

"عندما يأتون لأجلي، سأكون مستعدًّا"، كنت أؤكّد دوماً. قد اعتدت على السهر. كنت أستيقظ منتصف الليل وأنتظر في المجمع حتى انبلاج الصّبح. لم أكن أحاول تخويف اللّصوص الذين يختبئون بين الحشائش، بل لأن الليل وقت مناسب لرؤية النجوم تتلألأ بحرّيّة مثل أطفال أبرياء يلعبون بكلّ براءة وهو الوقت المناسب للتفكير أيضاً. فالنّسيم العليل للَيالي المدينة يريح ذهني ويغلّفني بالهدوء. لحظات كهذه هي أنسب وقت لي للتّفكير مليًّا والتخطيط..

قبل أسبوع، أخبرني صديقي المُقرب أن الأشباح أتوا لزيارته وأنها مسألة وقت قبل أن يقضوا عليّ. أنا أناسب صفات المطلوبين: مثقف، أعمل في مجال التعليم، مشهور في المدينة. بالنسبة إليهم، أنا مشتبه به.

رأيت عددا لا يحصى من الناس، اعتُقلوا في منتصف الليالي وحُملوا إلى أماكن مجهولة، ولم يُسمع عنهم مرة أخرى. اعتادت العائلات البحث عن أحبائها، لم يكن هنالك لتقديم أجوبة. عندما يتمّ إدخالك إلى البيت الأبيض المشؤوم، زنزانات الاحتجاز، لن ترى ضوء النهار مرة أخرى. أسماها مواطنو جوبا بشكل غير مناسب بالطبع؛ الجميع يعرف أنه ليس منزلاً فاخراً. في الواقع لم يكن هناك "منزل" على الإطلاق، أبيض أو غيره، فقط سلسلة من حاويات النقل، وبعضها تحت الأرض، حيث يبقي الشماليون المواطنين المحتجزين. قليل منهم خرج من البيت الأبيض على قيد الحياة. ليموتوا لاحقاً بسبب الإرهاق، الجفاف أو الخوف. كنت أعرف الكثير من الذين اختفوا. يتمّ اعتقالهم ليلاً، وتعذيبهم للحصول على معلومات.

كانت أساليب الحكومة متطرفة، إلى درجة تدفع المعظم إلى ذكر أسماء أصدقائهم حتى يُفرج عنهم.

كان الخوف قد أحكم قبضته على الجميع.

إذا كان لي أن أموت، أريد أن أموت وأنا أقاتل. لا أريد أن يُضاف اسمي إلى لائحة المفقودين المتزايدة يومياً؛ ولا الانضمام إلى الجثث المتحلّلة العائمة في النيل، بأذرعها وأرجلها المربوطة بألاسلاك والحبال. وجد أحد أقاربي والده داخل جوال سكر كنانة قديمة تمّ سحبها من الماء. لم يتمكّنوا من التعرف عليه إلا بالملابس التي كان يرتديها ليلة اختفائه. كان الجميع يعرفون أن هذا عمل الأشباح.

كانت ليلة مخيفة، النباح المعتاد للكلاب، نسيم طفيف يتدفق عبر الأشجار العملاقة بأوراقها الصلبة. كانت ليلة مثالية للعملية، كنت على استعداد. كنت وحدي؛ فقد أرسلت زوجتي وأطفالي للبقاء مع والديها. ستكون آمنة هناك، على الأقل في الوقت الراهن. كنت أعرف أنه سيحدث الليلة، دخلت الغرفة، وعندما سمعت طرقات على الباب، فتحته فوراً.

دخل **جوني** و **لوامبو**. كان جوني يرتدي ملابسَ رثّة، تغطي وجهه حبات عرق صغيرة لامعة في الضوء الخافت في الغرفة. أمسكت بمقبض مصباح الكيروسين لرفع الفتيل لإشعالها، وأضأت الغرفة. جلس **جوني** على مقعد صغير بالقرب من الباب.

لوامبو رجل عاتٍ كبير الصدّر كالملاكمين. يعمل ميكانيكيا بمرآب في منطقة (**حي ملكال**)، عندما جلس على السرير، أصدر السرير صريراً وكأنه يحتجّ على ثقل وزنه. لبضع لحظات، لم يتفوّه أحد بكلمة واحدة. عرفت مباشرة أنها لم تكن زيارة اجتماعية أبداً. **جوني** و**لوامبو** أصدقاء طفولتي. عشنا معا في الحيّ نفسه، درسنا معاً وكنّا لا ننفصل. بعد أن درسنا (الفرسان الثلاثة) **لالكسندر دوما** في المرحلة الابتدائية، بدأ الجميع بمناداتنا ب(**أثوس، بورثوس وأراميس**).

خارج الكوخ، بدأ المطر بالهطول. لم تكن كالأمطار الغزيرة المعتادة، مع الرياح والرعد والبرق. كان مطرا خفيفا، النوع الذي يستمرّ لأكثر من أربع ساعات دون توقّف، وتهطل طوال الليل. كنا نحبّ هذا النوع من الأمطار عندما كنا صغارا. كنّا نسمّيها *(سيكى سيكى)*. عندما تبدأ بالهطول في الصّباح، كان يعني أنه لا يمكننا الذهاب إلى المدرسة. نبقى في المنزل طوال اليوم، مجتمعين حول النار في كوخ المطبخ، في انتظار عصيدة ساخنة مخلوطة بزبدة الفول السوداني.

لوامبو، بورثوس، كان من كسر الصّمت. رغم أنّ صوته عادة ما يكون قويا، إلا أنه كان مهزوزا اليوم، أقرب إلى الهمس.

"يجب أن تغادر الليلة".

"لن أذهب إلى أي مكان،" قلت. "إنه بيتي، مدينتي" "استمع لي". "لا يمكنك البقاء بعد الآن، لا شيء يُدعى وطنا الآن، هذه منطقة حرب، أنت رجل معروف ومحترم هنا، لقد فقدت الكثير من أفراد أسرتك في هذه الحرب، ولا شيء سيعيدهم إلى الحياة ولا يسَعُ أحدا أن يفقدك أنت أيضا".

"ولكن لماذا يجب أن أهرب؟" سألت: "لقد خطّطنا لمواجهتم لفترة طويلة، وأنا الآن على أتمّ الاستعداد".

انحنى جوني إلى الأمام. كان الأكثر هدوءًا في الثلاثي. كعادته، تحدث فقط لتقديم الرأي النهائي وإقناعنا جميعا.

وقال "لا، ليس كذلك". "لقد أخذوا بالفعل توماس وبامبو هذه اللّيلة، وأنت تعرف ما يعنيه ذلك، وهم يعرفون أنك التقيت بهم قبل أسبوعين، لقد رصدوك برفقتهم".

وكان توماس وبامبو صديقين آخرين أعرفهما جيدا. وكانا يعملان على وضع خطة لمقاومة

الأشباح. كنت قد خططت للقتال معهما، ولكنهما اختفيا فجأة.

قال جوني "يقولون إن الجبان يهرب، ليحيا من أجل قتالاً آخر". "سيكون لديك وقتك، أراميس".

عمّ الصّمت المكان.

"ماذا سيحدث اذن؟" سألت.

رد جوني "هناك رجل ينتظرك في نهاية الطريق بالقرب من المقبرة". كان صوته قويا وثابتا. وقد خطّط لكل شي. "سوف يأخذك إلى ضفة النهر، حيث ينتظرك قارب العبور إلى الجانب الآخر، هناك، ستلتقي المرشدين الذين سيوصلونك إلى طريق أوغندا. لدينا العديد من الأصدقاء الذين ذهبوا قبلك".

قال لوامبو "سوف تضطر إلى المغادرة الآن".

"إذا علموا بذهابي، سيعتقلونكم،" قلت، محاولا تجنب الذهاب وإقناعهم. وأضفت "علينا أن نذهب معا".

قال لوامبو "لا يمكنهم إثبات أننا مذنبون". "اذهب أنت. إذ ازداد الأمر سوءا، سوف ننضمّ إليك".

كنت أعرف أنه ليس أمامي خيار آخر. طفت بنظري حول الكوخ الضيق، أمسكت بحقيبة سفر صغيرة وحشوت قميصين وزوجا من السراويل. لم يكن هناك الحاجة إلى الكثير من الملابس. كنت أرتدي بنطال جينز وقميصا. ارتديت معطفا كبيرا للمطر ووقفت متأهّباً بينما يراقبني جوني ولوامبو في صمت.

سار لوامبو إلى الباب ونظر إلى الخارج. قد توقف المطر. هبّ هواء بارد داخل الكوخ وتدثرت بالمعطف.

وقال لوامبو "حان الوقت".

كنت أعرف ما يدور في ذهنيهما. لقد أمضينا جزءا كبيراً من حياتنا معاً. كان من الصعب أن نفترق الآن.

أخذت حقيبة الظهر وتبعته إلى الخارج وأغلق جوني الباب من خلفي. تركنا المصباح مشتعلاً. سيشتعل حتى نفاد الكيروسين ولن يعود أحد إلى ذلك الكوخ مرة أخرى.

تبعناه في طريق واحد متّجهين إلى تخوم المدينة حيث المقبرة. وكان لومبو دليلنا على الطريق. كان يتوقف من وقت إلى آخر للتحقّق من عدم وجود أيّ معوّقات. عندما كان يتوقف، كنا نركع جميعا وننتظر إشارته لمواصلة السير. لم نكن نريد أن نخاطر بالوقوع في أيدي إحدى دورياتهم الليلية ومواجهة تهمة التنقّل غير القانوني ليلا، بسبب حظر التّجوّل المفروض على المدينة.

كان المخالفون الدائمون لحظر التجوّل من السّكارى. في الصباح، تحلق رؤوسهم أمام مركز الشرطة ويقادون لتنظيف المراحيض في المرافق الحكومية عقابا على خرقهم للقانون.

قادنا لوامبو عبر طرق المقبرة الطويلة، إلى الطريق المؤدي إلى النهر. لم يكن للمقبرة أسوار. كانت مخلوعة، مسارات ضيقة متعرّجة بين القبور. كانت القبور عشوائيّة. بعض ذوي الموتى أقاموا أسوارا وحواجزَ كبيرةً حول قبور أحبائهم؛ في الظلام، كانت القبور تبدو كأشباح تقودنا بخطى حثيثة نحو الأدغال.

عندما اقتربنا، ومض ضوء مرّتين من اتجاه أشجار المانجو، لوّح لنا **لوامبو** وركعنا بهدوء، انتظرنا. حتى ومض الضوء مرة أخرى.

قال **لوامبو** "هذه هى الإشارة". فلنذهب".

تابعته، وتبعني جوني مرة أخرى.

ظهر ثلاثة رجال في وقت لاحق. صافحونا دون أن ينطقوا بكلمة واحدة. قام أحدهم بتوجيهي إلى الزورق على الشّاطئ. تردّدت أولا، ثم استدرت نحو أصدقائي.

"سوف نجتمع مرة أخرى، إخوتي" قلت بهدوء. عمّ المكان صمت مطبق. كان الصوت الوحيد صوت جريان المياه في النهر وارتطام الأمواج على شاطئ

النيل.

"بالطبع سنلتقي مرة أخرى"، قال **لوامبو**. وأضاف "لكن لا تراجع الآن.

عانقتهم واتجهت نحو الزورق. ساعدني أحدهم على الصعود، بينما جلس آخرون على مقدمة الزورق وباستخدام مجداف عريض، بدأ الرجل الأول يحركنا بعيداً عن الشاطئ.

من الزورق كنت لا أكاد أستطيع أن أرى أصدقائي الذين ابتلعهم الظلام. عبرنا النهر في غضون نصف ساعة. وقفت على تلّة صغيرة، كان من الممكن أن تمنحني منظرا جميلا لجوبا خلال النهار. ولكن ليس الليلة، في هذا الظلام الدامس.

هل سأرى عائلتي مرة أخرى، تساءلت؟

شرخت طلقة نارية صمت اللّيل الصارخ. التفتّ إلى الخلف برهة واتبعت دليلي في الظلام. بدأ المطر يهطل مرة أخرى. كنت متيقّناً من شيء واحد فقط: سأعود يوماً ما.

- **إدوارد إريموغولوكا، قاصّ من جنوب السودان يكتب باللغة الانقليزية. نُشر النصّ في مجموعة قصصيّة لُكتّاب جنوب السّودان في المهجر من تحرير القاصّ والناقد نيول لويط تونق.**
- **يدجوك آقويت، مترجم وناقد أدبي.**

المخطوطات الأربع

عبد الله مرغني علي*

عُثر عليّ ميّتا في الغابة وإلى جانبي بندقية وبعضٌ من مخطوطاتي، كنت أحاول خلالها سرد حكاية غرقي في الحياة البائسة وعشقي لتلك المادة اللّعينة، كنت خلال تلك الفترة أمجّد الشّيطان... نعم الشّيطان، أطلقت رصاصةً واحدةً صوب قلبي كي أنسى كلّ شيء العالم والسّيدة النّحيلة، سريري الصّغير وتلك البشرة المتفسّخة المقزّزة.

المخطوطة الأولى

خرجتُ إلى العالم من رحم أمي كما يبدو إلى هذه الحياة القاسية، في عام ضربت المجاعة قريتي، لا أذكر سوى جدي ووالدتي لا شيء عن والدي لأنه قد غادر عندما ولدتُ، قيل إنه انضم إلى الثورة من أجل محاربة المستعمر، ترعرعتُ في تلك القرية النائية المفعمة بالحياة لسنوات، كما أذكر جيداً القرية كما هي منذ الاستعمار شفخانة ومدرسة متهالكة، مضخّة ماء ومخفر بائس لشرطة، عند ما بلغت السابعة توفي جدي وأمي في العام ذاته عندما وقعت قريتنا ضحية لهجوم مضادّ، أصبحتُ وحيداً ورثتُ القليل، آه لقد نسيت وصف القرية لكم، قريتي الصغيرة بها أشجار المانغا وثمار البابايا على طول ضفاف سوبيري بشكلها الهندسي الفريد حيث قطية الزعيم وهو أيضاً الأب الروحيّ للقرية دائما تتوسط القطاطي الأخرى.

اشتد البرد في اللحظة التي أصبت فيها بلدغة حبّ من الأبنوسية صاحبة الابتسامة الطفولية كانت في العاشرة من عمرها هي كلّ ما أملك بعد وفاة كل من جدي ووالدتي، ملكت قلبي وعقلي واستحوذت على جسدي وأصبح كلّ ما يجول في خاطري هي فقط، كنا نمرح سويّا على ضفاف سوبيري وخاصة موسم نضوج وسقوط ثمار المانغا إلى حين العودة إلى القرية.

وذات ليلة ماطرة والجميع نيام بعد هطول أمطار غزيرة تحمل في طياتها الكثير، كان كلّ ما يشغلني في تلك اللّيلة هو الأبنوسية صاحبة البشرة السوداء اللامعة المعتقة بزيت الكركار، تسللتُ من قطيتي ملتمساً طريقي نحو شجرة عرديبة بالجهة الشرقية كنت أسير ببطء بينما أوراق المانغا تنثر قطرات الماء عليّ، واصلت وجهتي ووجدتها جالسة على صخرة، جلستُ بالقرب منها واستنشقت رائحتها التي كانت تحمل عبق الغابات الاستوائية المطيرة ملتُ كي أقبلها ولكنها طلبت مني التريث قليلاً وهمست في أذني قائلة "أنا هنا من أجلك لأنك مثل شُعلة نار وسط صحراء قاحلة مقفرة فأنت حقيقتي لكن "أبوي عايز يعرسني لزول تاني".

رحلت وتركتني وحيداً تحت العرديبة كما تركني جدي ووالدتي، تغيّر معي كل شيء. أصبحت تلازم النساء الأكبر سناً حينها قررتُ الهجرة لذا حزمت أمتعتي وغادرت ميمّماً وجهي شطر المدينة.

المخطوطة الثانية

قضيت حياتي في المدينة فقيراً أقتات على فضلات أثرياء وطني ليس لي من شيء سوى سراولي ونعالي وسرير صغير عند الماخور. بجهودي تخرجت في الجامعة، خلال حياتي البائسة غرقت في عالم الندماء، اهملتُ نفسي مع أنني صاحب شهادة جامعية رفضني المجتمع لأني على علاقة مع تلك الغانية الفاتنة وكسيحاً بعد حادث "بودابودا"1 وهذه قصة من قصص البحث عن لقمة عيش في وطن قاسٍ، ثلاث سنوات نضالية على متن "بودا

تعرفت على الكثير من الأصدقاء واجتزتُ الصعاب ولكني لا أستطيع التغلب على إدماني لتلك المادة، في المدينة توقفت عن ارتياد المسجد لسنوات كنت خلالها أمجد الشّيطان.. نعم الشيطان اتخذتُ من الحانة ملاذاً ومن الماخور معبداً لممارسة صلوات الجسد "المجد للشيطان الذي أخرجني من النور إلى الظلمات" سنوات قضيتها متنقلاً بين الحانات وأوكار بائعات الجسد وما إن تغرق في تلك الحياة لن تطفو وسوف تظلّ في القاع إلى الأبد.

المخطوطة الثالثة

إنه منتصف الليل وقد استيقظت على صوت سيدة بجواري تطلب مني "قوم يا راجل فيه زبائن برا كتار"

تلك هي سيدة الماخور نصف عارية قبلتها وارتديت بنطالي وغادرت صوب الحانة، كنت أترنح برجلي المبتورة أتلمس طريقي وسط السكارى وبائعات الجسد نحو الحانة، دخلتها واخترت لنفسي كرسيًّا بالقرب من منضدة ومن ثمَّ طلبت كأساً من ويسكي وقنّينة "سفن نايت" أحمل بضعة جنيهات أعطيتها لنادلة صاحبة الجسد المصقولة بعناية إلهية، لها ثديان كثمرة بابايا ترتدي تنورة قصيرة، تمنيت أن آخذها إلى معبدي لممارسة صلوات الجسد، ناولتني القنينة. احتسيت واحتسيت وبدأت أتساءل ما الذي أصاب أبنوسيات بلادي فقد تفسّخت بشرتهن وأصبحن مقززات ومنفرات بالنسبة إليّ، لماذا الهوس بتلك البشرة البيضاء المنفرة هل يشعرن بالعار من بشرتهن السوداء اللامعة التي يفوح منها عبق ثمار المانغا وبابايا، وزيت الكركار ما هذا الهراء أما نحن الرجال لسنا إلا سوى حمقى يلهثون وراء تلك البشرة المقززة وصرخت الويل لمن صنع تلك المادة اللّعينة.

المخطوطة الرابعة

أصبتُ بشيء لا أدري ماهيّته شعرت بأنني أغرق في بحر من الدّماء كنت أصرخ.. أريد هواءً... ماءً.. أين أحلامي وأوهامي لِمَ كلّ تلك الفظائع في حقي وتلك الرّصاصات التي تنهمرُ حولي؟ ثمّة جثث كثيرة مرميّة هنا وهناك.. جثث على طول ضفاف سوبيري، عند أزقة السكارى وبالقرب من المضخّة، وحتى داخل دور العبادة ولكن لا أرى جثتي بينها.. البعض أحرقوا أحياءً وما زالت صرخاتهم في الأرجاء طالبين العدالة ولكن ممّن، نعم يصرخون.

وصرخت أنا أيضا تباً وقررت حمل قبري وكفني لأني لا آبه متى سوف أموت سوف أكون جاهزاً حينها، البعض يطلب ويصرخ "نريد سلاما، سلاما" أما أنا وشيطاني نريد حربا نعم حرباً ضدّ التعصب والقبلية وحرباً ضدّ الكراهية والظلم. عليك أن تخوض حرباً ضدّ نفسك يا هذا.

سئمتُ من ترهات الحياة اقتنيت بندقية "كلاشنكوف" لا تنعتوني بالمجنون ولكنها ضرورية لحسم كل شيء، اتجهتُ صوب الغابة الساكنة المعتمة كنت أسمع أصواتا تطلب مني بأن أضغط على الزناد وصرخت سحقاً للحياة.

جوبا 2013م

***قاص وكاتب من جنوب السودان**

قصة قصيرة

عودة الحُلم الجميل

سايمون اتير*

استيقظتُ في الثالثة صباحا كالملدوغ، وجلستُ على حافة الفراش، وبعينين نصف مغمضتين جُلت ببصري في أرجاء الغرفة المظلمة محاولا العثور على مفتاح النور ففشلتُ في ذلك، حاولت العودة لأواصل النوم -إذ أن جسدي كان متعباً بعد يوم طويل وشاقّ من العمل- إلاّ أنني فشلت في ذلك أيضا فكلما حاولت وضع ظهري على الفراش شعرتُ بوخز كالإبرة.. وبعد أن تأكدتُ تماما من استحالة النوم توجهتُ صوب النّافذة وأزحت السّتارَ..

كانت النجوم تلمع في الفضاء رغم شحُوب السّماء إلاّ أنه يشعرك بالدفء رغم الشّتاء القارس. وعندما كنت أنظر إلى الفضاء مأخوذا بسحر الليل وهدوئه. -في الحقيقة كنتُ لا أنظر إلى الفضاء تماما بل ركزتُ بصري على الطريق المُؤدي إلى منزلها-، ووسط الظلام الدامس ارتسم طيفها على جدار الحائط المقابل - ساحرة، عذبة ورقيقة، ارتسمت على شفتيها ابتسامة ملائكية- لم يقطع ذلك المشهد إلا سيارة ترحيل عمال وموظفي مصنع السكر ببوقه المزعج منبها إلى بدء الدّوام، أو الوردية الصباحية- نظرت إلى الساعة فإذا هي السّادسة صباحا، قلت لنفسي- حسنا أمامك ثماني ساعات كاملة قبل بدء مواعيد العمل ."فدوامي يبدأ في الثانية ظهرا".

(وردية الظّهر). قلت مؤكّدا

-نعم أمامك تلك السّاعات الثّماني لتنجز المهمّة.

(كانت المهمّة عاطفية بحتة فقد قررت أن أفصح لها عن مشاعري).

نعم فقد طفح الكيل. لم أعد أستطيع الانتظار أكثر من ذلك، فمنذ أن وقعت عيناي عليها حال رؤيتها بيني وبين النوم - أخذت نفسا عميقا.. "يا لك من جبان لِمَ كل هذا القلق؟ احزم أمرك اليوم.. اليوم وقبل الغد" لم أشعر بأنني قد رفعت صوتي عندما قلت هذه العبارة، فسألني صديقي "هل جُننت؟ لم أعِرْ سؤاله أي اهتمام بل دلفتُ خارجا من الغرفة، وجلست على مقعد خشبيّ مهترئ قرب باب الغرفة، أخذت أفكر في كيف سأبدا؟ وماذا سأقول؟ قلت لنفسي..

-كيف سيكون ردّ فعلها؟ ماذا لو صفعتني وطردتني؟ بل ماذا لو رفضت التحدّث معي، أو أنها لا تبادلني المشاعر نفسها؟

شعرتُ بدوار خفيفٍ، وخارت قُوايَ، وأحسستُ بوهن وضعف شديدين. قلت

- يبدو أنني لن أستطيع الذهاب إلى العمل. (فطبيعة عملنا تتطلب طاقة، وقوة جسدية وذلك لرفع آلات ثقيلة)، وأنا أحدث نفسي قُلت

-تباً لن تستطيع رفع مسمار ناهيك عن مكنة لحام أو قطرة *. إذًا فلتتغيّبْ عن العمل اليوم -لا شيء سيحدث لن يتوقف العمل. أخذت ذلك القرار وأنا تحت تأثير كيمياء الحب لأن هذا اليوم بالتحديد سيمرّ المفتش المسؤول عن العمل في زيارة دورية ليتفقد سير وأداء العمل والجهد المبذول من الموظّفين

والعمال. إذًا ستكون هنالك تقارير، ومقابلات شخصية فردية مع المفتش، وغيابي حماقة كبيرة مني دون شكّ! فلْيفْصلوني عن العمل. قلتها بنبرة تحدٍّ كأنني أتحدى نفسي. فتحتُ حقيبتي وأخرجت ورقة صغيرة مُحكمة القفل ومتناسقة، دسستُها في جيب بنطالي الأمامي، حينها كان صديقي يقف أمامي مباشرة، وتبدو على محيّاه علامات الدهشة والاستغراب. سألني بجدية -لِمَ أنت مُرتبك هكذا منذ الصباح الباكر؟

-ستعرف ذلك بعد عودتك من العمل.

أجبته.

-عودتي!

سأل صديقي مُستغربا. معنى ذلك أنك غير ذاهب إلى العمل اليوم.

- نعم.

رفع صديقي حاجبيه في دهشة -بالتوفيق- قالها مع ابتسامة تحمل الكثير من الريبة..

فأجبته إني شاكر أنني لا أحتاج اليوم غير التوفيق. (أثبتت الأيام بأنني كنت أحتاجهما معا الصديق والتوفيق)..

وفي الساعة الصفر كما حدّدتُها قلت في نفسي

-تشجع يا بطل حانت ساعة الانطلاق. وبالفعل سرتُ متثاقل الخطوات على الشارع المُؤدّي إلى منزلها. وجدتُ نفسي وحيدا في الشارع لا أدري أين ذهب الجميع ومع ذلك كنت أشعر وكأن الطريق مزدحم أيضا. كانت معدتي تدمدم من الجوع، فأنا لم أتناول طعام الإفطار -بل نسيته تماما- وأسناني تصطكّ بصورة مزعجة مُحدِثة طنيناً عنيفاً في أُذني اليمني، وقدماي لا يكادان يقويان على حملي، ورغم كلّ هذه المنغّصات كنت مبتهجا إذ كنت أتطلع إلى الاستمتاع بالنظر إليها وسماع صوتها الملائكي.

وقفتُ أمام باب منزلها، وبدلا من أن أكون متجها نحو الباب أدرت ظهري إليه جائلا ببصري بين أشجار "البان" * السّامقة الموجودة في الحديقة التي أمام المنزل. أخذت أتنقل ببصري بين الأشجار الطويلة بشمُوخها وكبريائها. وأنا أحدث نفسي قائلا

- سأدخل وأجلس ثم أطلب مكواة. لا. لا. سأطلب ماءً للشرب بحجة انقطاعه لدينا، لا. لا. هذه حجة واهية.

... قطع صُراخ أطفال يتشاجرون، حبل أفكاري فحزمت أمري ودخلت بعد إلقاء التحية فإذا بها تقف أمامي، وبحركة آليه مددتُ يدي مصافحا.

كانت يدها طرية تجعل المرءَ يخاف من أن تنكسر عند المصافحة، بشرتها رقيقة وملساء. أطلتُ المصافحة، فسحبت يدها بسرعة تاركة قلبي يدقّ بعنف.

جلسنا قبالة بعضنا بعضا. ران صمت غريب - أحسستُ كأنني على وشك الاختناق حاولت التحدث إليها إلاّ أنني تلعثمتُ في الكلام. فقلت في نفسي

- "يا إلهي كم هي جميلة."

لم أكن أستطيع التركيز لكنّ عينيّ تسمّرتا على وجهها البريء بشكلها الدائريّ، كان خداها يحملان نداوة طبيعية، وكانت عيناها شديدتيْ البياض، لطيفتيْن ومبتهجتيْن. لم أستطع التحدث إليها فلساني عجز عن الكلام فاكتفيت بالمشاهدة فاغرا فاهي كالأبله في دهشة استمرت لمدة طويلة وأنا مبهور بهذا الجمال الرباني، وكمن يقف أمام لوحة فنية لجسد متناسق فائق الجمال. قلت -هذه إمرأة يعجز الإنسان عن

وصفِها.

.. قررت تمالك نفسي واستدعيت جيوش الشّجاعة لأفصح عمّا في دواخلي. ودون مُقدّمات قلتها كمن يُلقي قُنبلة وسط جمهرة من البشر

-"إنني أحبكِ " . فهل تحبينني؟

شعرتُ بحالة إعياء وكأنه سيغُمى عليّ إلا أنني تشجعت وكررتها

-"أحبك"

ثم أخذت أكرّر الكلمة في هستيرية مرّاتٍ. فرفعتْ رأسها ببطء -لمعت عيناها كنجمة في ظلام هالك وارتعشت أوصالها، وخلف رموشها المتناسقة تسربت دمعة يتيمة- وأنا ألحّ في الحصول على ردّ. حاولت إدخال يدي في جيبي لأخرج الرسالة إلاّ أنني فشلت فها هما يداي تتمنّعان أيضا مثل لساني عن الحركة.

---

*قاصّ وكاتب من جنوب السودان، أعماله منشورة في الصحف والملفات الثقافية في جوبا.

نصوص

اضطراب مستنقع



منصف الخلاّدي

كلّ هذه التّحوّلات اليوميّة وتقول لي: لا شيء تغير.

انظر

تغير الانحناء

فبدل فراشة

معول على كلّ ظهر

وفي يوم واحد

ربط التّمثال خيوط جميع الأحذية.

إلى الخلف

إلى الخلف أيتها العربة

لنشمّ الربيع

ونغسل الأيدي ونشرب.

اضطراب مستنقع

ألا يوحي

بأنّ الثورة

قد شربت من مائه.

نصوص شعرية

عبد الواحد السويّح

(1)

اغتيال حُلم غير مختون



فكّرتُ في طريقة لقتل اللّيلِ
أتيتُهُ على حين غِرّةٍ بالنّهارِ
يرتبكُ الكونُ ويهدرُ دمي.
فتاةُ البرتقال لم تعدْ في الشّجرةِ
لا شيء غير الشّمس تلاحقني بردائها الأزرق
لا شيء غير قمر يسقط من جبيني
لا شيء غير بحر يفقد قدميه...
يرسم الكونُ صورةً تقريبيّةً لي:
كيف تفطّنَ الكونُ إلى أنّي غير مختون؟
وكيف عرف لون قلبي الأبيض؟
وكيف قرأ الفراشةَ في عقلي؟
وكيف تذوّق طعم الحلوى في لساني؟
مرّت السّنوات وأنا متنكّرٌ
أصبحتُ أجيد التّنكّرَ حفاظاً على دمي
إنّي الآنَ في الخمسين ألعبُ دور شاعر كهل
يكرهُ السّماءَ
يكرهُ البحرَ
ويضاجعُ الكونَ بقضيبٍ مختون

(2)

اغتيالُ كتفين

أفقتُ صباحاً على كتِفي مأكولةً

لم يكن ثمّةَ من نامَ معي

لم يتبعني أحدٌ وأنا عائدٌ إلى بيتي

لم يكن ثمّة غير الكلاب

كيف أواجهُ النّهارَ دون كتف

ماذا سأقول للشّمس الّتي اعتادت أن تتسلّقَ عنقي وتدلي بقدميها على صدري؟

حين خرجتُ شاهدتُ الشّمس على كتف صديقي الكلب

توجّهتُ صوبا حيث المكان الّذي أرمي له فيه الطّعام:

هياكل أعضاء الدّجاج على حالها

هو إذن الكلب !

يبتعدُ وتبتعدُ عنّي الشّمسُ

لا قدرة لي على حمل كلّ هذا الظّلّ

قرب أعضاء الدّجاج أنغرس في الأرض مثل مسمار

والظّلُّ مطرقةٌ

تأتي كلابٌ أخرى تأكل كتفي الأخرى

أنا الآن تحت التّراب أتلو قصائدي لجذور شجرة لم أتفطّن يوما إلى حزنها.

(3)

انفلات

أقفُ السّاعاتِ الطّوالَ في مفترقِ الطّرقِ الّتي تؤدّي إلى بيتي أستعطفُ أعضائي الموزّعةَ هنا وهناك حتّى أعود

تركتُ عينيّ في سوقِ السّمكِ تفكّران في طَعمِ الأسماكِ الّتي لم تذوقاها

عبد الواحد السويح

تركتُ قلبي أمامَ وردةٍ تخيّلتُ نشيجَها بينَ فكّيْ مقصّ

تركتُ قدميَّ أمامَ حانةٍ لا يرتادُها إلاَّ الأغنياءُ

تركتُ يديَّ على حذاء فعلَ المستحيلَ كي يشتريني

تركتُ قضيبي خلف سيّدة تتعمّدُ الالتصاقَ بي ونحنُ في حافلة مكتظّة...

أقضّي السّاعاتِ الطّوالَ في انتظارهم ولا أعود.

(4)

عنين

فقدتُ حاسّة التّذوّق

لم أعد أميّز بين العسل والحنظل

ولا بين الخمر والأمر

قالت وهي أمامي إنّها قطعة سكّر

ما زلتُ أذكر هذا الطّعمَ وكيف كنتُ أمزجه مع الشّجرة

لم أقل شيئا وأنا أمامَها

وأدركتُ كم أنّي لا أعرف طعمَ السّكّر

حين نامت

شاهدتُني في حلمها

كنت روحا تلتحف رداء أبيضَ شفّافا

لا أثر لرجولة بين فخذيّ

كَمَنْ يشاهد مباراة تنس أحرّكُ رأسي ما بين روحي في حلمها وجسدي القابع أمامها:

لا فرق

قذفتُ بنفسي في كأسها الموضوع على منضدة اللّيل قرب سريرها

وانتحرتُ.

عبد الواحد السويح

أغنية في بقايا جسد

دنيا ميخائيل



ما تزال منحنية

تنظرُ إلى طفلها
بعد 4800 سنة.
لهيكلها العظمي انحناءةُ الأمّهات
وقصصهن الطّويلة في الظّلمة.
حكتْ: كان هناك ثلاثة طيور
في القفص.
مات منهما اثنان بسمّ في الماء.
الطيور لا تعرف معنى السّمّ،
ولكن الطيرَ الناجي
له ذاكرةُ عطشٍ وطيرين صامتين.

لو كانت ذاكرةُ الطيور دائرة
لاخترقها سهم من أثر الهجرة
إلى جهات ليست أوطاناً ولا منافيَ.

ولكن ماذا لو كان العالمُ بالنسبة إلى الطير
كلّهُ منفى حتى يتوارى وطناً؟

يوم أتى طفلها إلى الدّنيا،
حملتْ إليه الماءَ بصوتها،
كم قريبة أغنيتها حتى كأنه يسمع طبولاً
وهو يصغي إلى نبضات قلبها.

لن يتذكّرَ البذورَ التي تناثرت
من كلماتها ولن ينسى
خرائبَ ما تبعثر.

هناك فوق الأنقاض
كلٌّ خفقِ جناحٍ نبضتُها.

الطّيور لا تعرف ما معنى
أن تأتي إلى هذا العالم
ولكن الطّير الناجي يغنّي.
أ مرثية للطّائرين الصّامتين
أم عودة إلى الحياة؟

عناقهما المدوّر
أغنية بداخل هيكل عظميّ،
حياة في قفص.

للروح غناؤها الخاص جداً

عبدالسادة البصري



على مدى دورةِ أقماره
التي قاربت الستين
كان يغنّي،،

يدورُ هنا،،،،
وهناك،،،
يفرشُ روحَه محبّةً وافراحاً
ويقطعُ طريقَ المتخاصمين بابتسامةٍ
لم تكن أيامه سوى
ترنيمةٍ
وأمنيةٍ
وأمل !
،،،،،،،،،،
تراه كلّ يوم
يحنو على أطفال الشّوارع
مثلما يرسمُ لطفلِهِ قوسَ قزحٍ وبساتينَ
يكتبُ في دفترِهِ كلّ صباح
هل توارثنا الحزن،،،
أم أسكنّاه أرواحنا عنوةً؟
لماذا تشيخُ المدن بوجهها

وتتركنا على قارعات الدروب؟

يفردُ ذراعيه للريـحِ يركضُ،،،،

يركضُ،،،

يركضُ،،،

على مسافة حلمٍ طرزته الأماني !

،،،،،،،،،،،

غناؤه كان عصارةَ أزمانٍ

وحروبٍ،،،

وأرصفةٍ،،،

وضياع !

وصوتُهُ هديلَ حمامٍ ونواحَ ثكالى !

البلابلُ تُصغي إليهِ

والسّواقي تلتقي عنده

في النّهار يحتضنُ الشّمسَ عشيقةً للتعب

وفي اللّيلِ نديمُهُ الحلمُ الكأسُ يحلمُ،،،

ويغنّي يكدحُ،،،

ويغنّي يضحكُ،،،

ويغنّي يبكي،،،

ويغنّي وفي كلّ هذا الغناء كان الوطن،،،

الحكاية !

،،،،،،،،،،،،

نصوص

منى نجيب

1

خطيئتي الكبرى
لَمَعَاني في الظّلام.



2

أين المساءُ الآن؟
ليربّتَ على كتفك
كزميلِ دراسةٍ
وشريكِ سكن.

3

يا مسائي الغريب..
لِمَ لا أكونُ اثنتين
الأولى تصنعُ تفاصيلَكَ،
والثّانية تذهبُ إلى النّوم؟

4

أيُّها الكونُ:
لا تحزنْ..
أنتَ في يدي.

5

لم أشعرْ يومًا بالمواطَنة..
كبرتُ وأنا أعي أنّ الغربةَ وطنٌ وحيد.
أسمّي البلادَ كي يفهمَني المارّة،
لا أحد يسمعني..
غريبةٌ لا يتحدّثُ معها سوى المصابين بالملل.

6

على قلقٍ أداري الكؤوسَ وهي تصطفقُ في الهواء.
لازدحامِ الوقتِ ساعةٌ فارغةٌ من العقارب
وللأركانِ العناكب
ولي الوحدةُ الطاغية
وكتابٌ لا ينتهي.

7

حين يحضرُ الخوفُ كحديقةٍ كاملة
أنفقُ ما تبقّى من سرابٍ في أفقِ رؤياي،
وأركلُ الرصيف.

8

حين أكتشفُ أني العاريةُ الوحيدةُ
أفكُّ أزرارَ الليل..
فيدّعي الزهدَ بي.
يرتدي امرأةً سوايَ ويمضي..

9

أنفقتُ وقتي أربي في الأصدقاءِ أجنحتَهم..
دهسوا أكتافي..
وحلّقوا.

10

جثثٌ مرميّةٌ في قلبي بعشوائيّة.
لا أجيدُ التّحنيطَ
وأكرهُ الضّباع.

11

أن تعود إلى أحزانك المجففةِ
هي فظاظةٌ منك تُعاملُ بها يومك..
لكنَّ تلك العودةَ هي السبيلُ الوحيدُ
للاعترافِ بدمعتكَ قبلَ أنْ تموت.

12

أسحبُ قدمًا من آخرِ اللّيلِ إلى شرفتي المكسورة.
أختبئ مقيّدةً أحلامي إلى الجدارِ خلفي
أتركُ وجهي لوحشةِ الغياب
وعواءُ ذئبٍ ينحرُ سكينتي المزيّفة.

13

متى يحينُ وقتُ الأمان
سأهوي وحدي.
ثقيلةً كحجر،
خفيفةً كريشةٍ ضخمةٍ
لطائرٍ اسمه: ضحكة العالم.

14

أعافُ كلَّ ما هو حميم
يدي التي تمسّدُ شعري
تخرجُ من بينهِ تمثالًا بلا روح.
أفهمُ الوجعَ كظلام...
كأنَّ الحياةَ على ضفّةٍ لا وردَ فيها.

15

روحي المثقوبةُ تنتظرُ وردَ آخرِ الأوجاع
وقتًا يذوبُ تحتي بلا شمس
عداواتٍ تلتصقُ بقدمي كجورب.

16

أنا ثرثارةٌ..
لكنّي رفيقةٌ ممتعةٌ في زحمةِ السّير..
لستُ سيئةً،
لكنّي أبكي كثيرًا لأنام.

17

جثتي الهامدةُ
وليمتُكُمْ أيُّها الجياع.

نصـان

عبود الجابري



أسماء لا معنى لها

طالما حدّثتني نفسي
بالمضيّ إليه في صومعته العالية
حاملاً معي كرّاسة
مرسومٌ عليها فراشاتٌ وزهور
ويقيناً أنّه سيسخر من رداءة الرسم
واختلاط الألوان
ثمّ يطوي الكراسة ويقذفها في وجهي
وينسى بغلظته المهيبة
أنّنا في لحظة التفكير في الحصاد
ننسى كيف نرسم سنبلة

*****

تعالَ لتسكن معي
تعال أريك ما تفعله البيوت بأصحابها
ولا تنسَ أن تجلب معك
ألوانك وفرشاتك
وغلماناً يحملون حقيبتك المذهّبة
تعال لتعيد رسم الأبديّة في منزل مهجور
وتلوّن شفاه الأطفال اليابسة
تعال كي تلوّن العروق الناتئة من جلودهم
بالأخضر
تعال ولا تخفْ

فلا أحد يستطيع الحراك
ليطوي واحداً من مخلوقاتك الشّاحبة
ثم يقذفه في وجهك

*****

هلْ جرّبتَ أن تعشق امرأةً
تشبه علماً على سارية؟
هل نمتَ وأنت تراقب رفيفها
مع كلّ هبّة
من رياح المدينة
هل جرّبت أن تصالح امرأة
عشر مرّات في اليوم
ثم نمت وأنت تفكّر كيف فعلتَ ذلك
وصحوت على آخر جملة قالتها لك
الجملة التي تعني أنّه عليك أن تكون
أطول من السّارية كي تقبّلها
وأكثر حنيناً من غريبٍ
يحلم بالنشيد الوطني لبلاده

*****

(من لم يمت بالسّيف
مات بالخزين المتاح لديه من الصّمت
ذلك الذي يقلّب طرفه
بين جدار وآخر
هو ذاته الذي يعاشر المرايا الصّمّ

والأمشاط بأسنانها الكسيرة

واصطفاق أبواب بيته

امتثالاً لأوامر الرّيـح

*****

ثانيةً

هل جرّبتَ أن تعشق امرأة

تشتمك بالأغاني

حين تغضب؟

*****

لسنا ممّن يتطاول على نوافذك العالية

لا بالتلصّص

ولا بسرقة الهواء

فنحن عندما نختنق أو يضيق بنا المقام

ليس في وسعنا أن نفعل شيئا

سوى كتابة أسمائنا

على ورق من بقايا الأكياس

عسى أن نطير

عسى أن يَعثر على أسمائنا

من رُزِقوا بأولادهم للتوّ

وبهم رغبة عارمة في تسميتهم

أسماء لا معنى لها

يخرج على النّاس، ينتظر وصول سيفه

تنام في حضن الندم، كتفٌ مدينةٌ لرأسك بالخدَر، لا إله إلاّ الله، كنت أتيبّس كتمثال طينيّ تضربه الشّمس، وأنزلق على الأرض بهدوء، على كتفي أن تخجل من تراقص عظامها، عليها أن تهدأ وتمنحك سكينة المدن المهجورة، أذكر أنّي نمتُ على أكتافٍ عديدة، أكتاف الواقفين في جلوسهم، السائرين في نومهم، أولئك الذين يصطنعون سعالاً زائفاً، وعطاساً بشظايا بعيدة المدى، ولم يسقط رأسي، وظلَّ هناك - حتى عندما أنفصل عن جسدي - يعابث أعداءه ويغنّي لهم عن الجسد المسافر في غربة الرأس.

*****

أنتِ في الطّريق إليّ، من يشفع لي عند حقيبتك العامرة بالمرايا؟ كيف لي أن أبدو لائقاً بك وأنا لا أملك مشطاً أسرّح به شعر هذه اللحظة؟ ليس بقربي حجر غليظ الأنفاس أضعه على صدري كي لا أرتجف، أذكر أنك رأيتني في القميص ذاته في صوري جميعها، لكنه يبدو باهت اللّون هذه المرة، امّحت عنه تلك الفراشات التي كانت تحلّق في قماشه، أنت تقتربين من حلمي بعودة الفراشات إلى قميصي، وأنا أطاردها كي لا أفتح لكِ الباب عندما تصلين.

*****

نتناوب على إطعام القطط عندما لا يكون هناك متّسع لنتبادل القبلات، نتناوب على قراءة الفاتحة عندما نتذكّر الموتى، نتناوب على النّوم عندما يكون لدينا وسادة واحدة، نتناوب على البكاء عندما يلعب الأطفال في الغرفة المجاورة، نتناوب على التّذكّر عندما ترفع العتمة صواريها وترفرف راياتها في أرواحنا، نتناوب على حراسة البيت عندما يتعطّل قفل الباب، نتناوب على تمثيل دور الباب عندما يشحّ الصرير في ليل المدن الغريبة، نتناوب على الاحتراق عندما يشحُّ الزيت في قناديلنا، نتناوب على الموت عندما يقف ملك الموت عند الباب مشفقاً على جناحيه من ثقل أوزارنا، نحن البريئين من شغف الحياة.

*****

سمعتُ أنّكِ تجمعين الحطب، وذلك يعني أنك في قلب الغابة أو بالقرب منها، الثّقات هم من أخبروني بذلك مع هوامش عديدة على الخبر، قالوا إنّك كنت تترنّحين في مشيتكِ كما لو أنّك تعانين من عطبٍ في ضيافة الأرض لقدميك، قالوا كذلك إنّك تحرقين كلّ مساء فأسك التي تحتطبين بها لتحظيْ بابتسامة من آخر شجرة تهمّين بتوديعها، وقال بعضهم إنّك تفعلين ذلك من أجل مزيد من الدخان، قلت: ربّما كان الحطب رطباً، وذلك ما يثير حفيظة النّار.

*****

تركتُ لكِ عند العتبة رسالةً وسيجارتين وعلبة كبريت، لا أريد منكِ أن تقرئي الرسالة، فقد ندمتُ على كتابتها، ثمّة ما أردت تعديله في المحتوى بعد فوات الأوان، كلّ ما أطلبه منك الآن أن تحرقي الرسالة وتشعلي سيجارتك الأولى بأول كلمة من لسان النار، ذلك الذي يتصاعد من الورق، أريد أن أنام هذه الليلة بهدوء دون أن أنتظر إجابة عمّا كتبت.

*****

يخلدُ أولادي إلى سكينة غريبة، يحمل كلُّ واحد منهم فردة حذاء ويطاردون القطط كي يخرجوها من البيت، يغلقون الأبواب بهدوء غريب، يسيرون على أطراف أصابعهم، ويتحادثون بالإشارات، لا صوت لحنفيّات الماء الصاخبة وما من أحد منهم يحاول الغناء في "الحمّام"، لا أسمعهم يتبادلون الشّتائم كما يحدث كلّ يوم، حتى هواتفهم كانت جميعها مغلقةً، وغرفهم معتمةً بأبواب مقفلة، وأنا بين كلّ ما يحدث ينتابني خوف شديد، حتّى أنّي لم أفتح باب إحدى الغرف، خشية أن أراهم يصلّون، ربّما من أجلي,,,,

*****

ألله غير مسؤول عن فقدان الممتلكات الشّخصية، فلا تترك أشياءك على الطاولة عندما تمضي إلى "الحمّام" أو عندما تريد أن تخلو بنفسك كي تبكي، خذ معك كلَّ ما ترى أنّه ثمين، خذ الأدعية، الأغاني، المناديل، والصور، ولا تنسَ أن تأخذ معك حزنك لتراه واضحاً في المرآة عندما تفكّر في أن تغسل وجهك.

رصاصتان

علي نويّر



المقاتلانِ على الرّابيَة،
الهدفانِ على السّفح،
الرّصاصتانِ انطلَقَتا
جَنباً إلى جنب
ثمّ افترَقَتا.

.

بعد ثانيتَين
ارتفعَ عُواءُ ذِئب،
وعلى مرمى شَهقةٍ
انبثقتْ صرخة إنسان.

.

في المساء
الجثّتان.. إلى الوادي،
الدمُ...... إلى النهر.

.

في المساء
حيث السماءُ رماديّةٌ
فات أهل القُرى أنْ يكتشفوا
سِرَّ اللّونِ الآخرِ للماء.
ولأنّهم سَليلو أنهارٍ ونايات
أدركوا بالغريزةِ وحدَها
أنّ طَعمَهُ لم يعد كما كان،

إلّا أنّهم أَلِفوهُ مع الوقت
مثلَ أيّةِ نَدْبَةٍ في جَسد،
أو شَرخٍ في جِدار.
.
منذ ذلك المساء
وأهلُ القُرى على الضّفّتَين
ينظرونَ الى السّفحِ والرّابيَة
كما ينظرُ فلّاحٌ الى سَحابة.
.
منذ ذلك المساء
الرابية.. إلى ارتفاع،
السّفح .. إلى هاويَة،
والرّصاصُ لم ينقطع.
.
.
يا للرّصاصةِ الكَفيفةِ
كم هيَ في حاجةٍ الآن
إلى عُكّازِ نبيّ.

أغنيات حب
برتولت بريشت

ترجمة: أحمد حسان



ترجمات

بعد أن تركتك
ذلك اليوم الذي لا يغيب عني أبداً
وبدأت أرى ثانية
كان كل ما رأيته بهيجا.
منذ قضينا ساعة الغروب تلك
أنت تعلم الساعة التي أعني
صارت ساقاي أكثر خفة
وفمي أكثر هدوءًا
ومنذ أحسست بذلك، صارت الشجرة والخميلة
والمرج أشدّ خضرة
حتى الماء حين أغتسل
ينساب فوقي أكثر برودة.
-سبع وردات في الخميلة
ستّ للريح
وتبقى هناك واحدة، وهكذا
لن أجد سوى واحدة.
سأناديك سبع مرات
ابق بعيدا ست مرات
لكن في السابعة، عدني
أن تأتي سريعا
-محبوبي أعطاني غصنا
أوراقه بنّية.
العام كاد ينتهي
حبنا بدأ لتوّه.

وصفات الشتاء الجماعية

شِعر: لويز غليك

ترجمة عن الانكليزية: دنيا ميخائيل

(قصائد جديدة ستصدر ضمن مجموعتها الشعرية القادمة في 2021)

لويز غليك: شاعرة أمريكية ولدتْ في نيويورك عام 1943 وأصدرت 12 مجموعة شعرية، نالت احتفاء نقدياً وجوائز أدبية مرموقة من بينها البوليتزر ونوبل للآداب.



1

كل سنة بحلول الشتاء، كان العجائز يدخلون

الغابةَ لجمع الطحالب النامية

على الجانب الشّمالي من شُجيرات معينة.

كان عملاً بطيئاً، يستغرق أياماً كثيرة، مع أنها

قصيرة لأن الضّوء يتضاءل،

وحين تمتلئ أمتعتهم، يشقّون طريقهم

إلى البيت، والطّحالب الثّقيلة صعبة الحمل جداً.

والزوجات كنّ يخمّرن تلك الطحالب،

مشروع يستهلك وقتاً طويلاً خاصة للعجائز

لقد ولدوا في قرن آخر.

لكن عندهم صبر، أولئك الرجال والنساء الكبار،

أنت وأنا صعب علينا تخيّل ذلك،

وعند نضج الطّحالب، توضع مع الخردل البري

والأعشاب القوية

بين نصفي شطيرة سياباتيني*، موزونة

كسندويشة كاملة،

وهكذا يكون قد اكتمل العمل: "سندويشة

شتاء منشِّطة"

أسموها كذلك، ولكن لم يقل أيٌّ منهم

بأنها كانت جيدة للأكل، تلك كانت تؤكل

عندما لم يكن هناك أي شيء آخر، مثل رقاقة خبز في الصحراء،

أسماها أهلُنا خبزَ البلاء —

في سنة ما، لن يرجع الرجل العجوز من الغابة، وهكذا

تصبح زوجته في حاجة إلى حياة جديدة،

كأن تساعد ممرضة، أو تشرف

على الشباب الذين قاموا بالأشغال الشاقة،

أو تبيع السندويشات في السوق الشعبي مع تساقط الثلج،

ملفوفة بورق الشمع —

يحتوي الكتاب على وصفاتٍ للشتاء فقط، حيث الحياة صعبة.

في الربيع، أي شخص بإمكانه

عمل وجبة جيدة.

لويز غليك: شاعرة أمريكية ولدتْ في نيويورك عام 1943 وأصدرت 12 مجموعة شعرية، نالت احتفاء نقدياً وجوائز أدبية مرموقة من بينها البوليتزر ونوبل للآداب.

* سياباتيني سندويشة من الخبز الإيطالي

2

من الطّحلب تمّ إنقاذ أجمل ما فيه

لنبتة بونساي، وتمّ تخصيص غرفة صغيرة لها،**

ولو القليل منا نال تلك الهدية،

ولن يحصل ذلك إلاّ بعد تدريب طويل،

والأصول معقدة.

أشرقَ ضوء ساطع على النّبتة التي تمّ تقليمها،

ليس بأشكال حيوانات أبداً، تلك تستدعي تكشيرة،

فقط بالأشكال الطبيعية لتلك الأصناف — بعضنا الذين راقبوا

تمكنوا أحياناً من اختيار الإناء، في حالتي

وعاء من البورسلين أعطتني إيّاه جدتي.

اشتدّت الرّيح حولنا.

تحت الضوء الساطع، صديقتي

التي كانت تقلّم الشجرة أنزلت مقصَّها.

بدت لي الشجرة جميلة،

ربما لم تكتمل، مع ذلك جميلة، الطّحلب

ملتفّ حول الجذور — لم يكن مسموحاً لي

تقليمها لكني حملتُ الوعاءَ بيدي،

شجرة صنوبر وسطَ ريح شديدة

مثل إنسان في الكون.



لويز غليك: شاعرة أمريكية ولدتْ في نيويورك عام 1943 وأصدرت 12 مجموعة شعرية، نالت احتفاء نقدياً وجوائز أدبية مرموقة من بينها البوليتزر ونوبل للآداب.

**بونساي شجيرة زينة تُمنع اصطناعياً من النّموّ

3

مثلما قلتُ، كان العملُ شاقاً —

ليس مجرد الاعتناء بالشجيرات

بل الاعتناء بأنفسنا أيضاً،

إطعام أنفسنا، تنظيف الغرف العامة —

ولكن الأشجار كانت كلّ شيء.

وكم كنا نحزن حين تموت إحداها،

والأشجار تموت فعلاً، أحياناً تُقلع

من الطبيعة، كل الأشياء تموت في النهاية.

كثيراً ما انشغلتُ بتلك التي فقدتْ أوراقَها،

تراكمتْ على الطحالب والصخور —

كانت أشجاراً مصغَّرة، كما قلت،

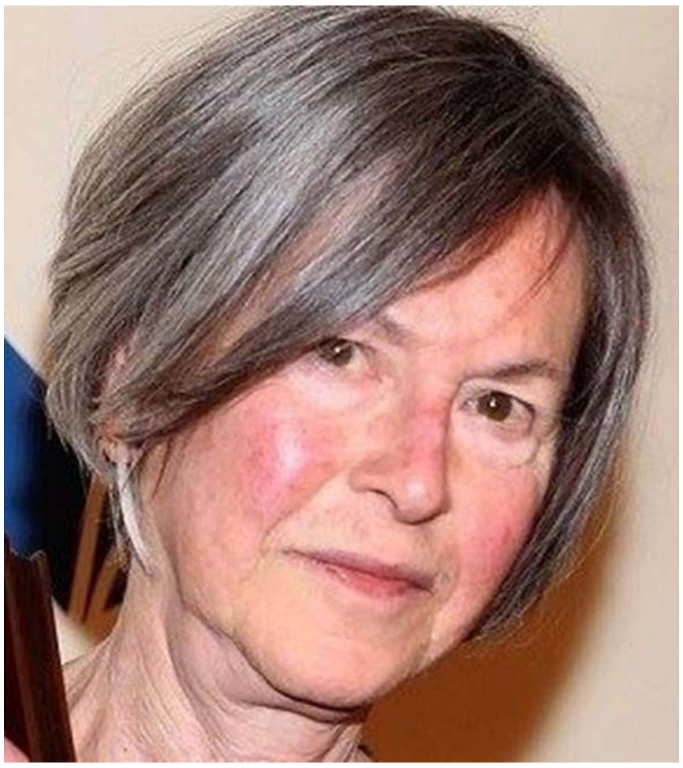
ولكن لا يوجد شيء كهذا: موت شيء مصغَّر.

ظلال تعبر فوق الثلج،

خطوات تقترب وتمضي.

الأوراق الميّتة مكدّسة على الصخور،

لم تكن هناك ريح لترفعها.



لويز غليك: شاعرة أمريكية ولدتْ في نيويورك عام 1943 وأصدرت 12 مجموعة شعرية، نالت احتفاء نقدياً وجوائز أدبية مرموقة من بينها البوليتزر ونوبل للآداب.

4

كان ظلاماً كما في أي وقت مضى

ولكني هكذا تعلمتُ أن أتوقّع ذلك،

شهر كانون الأول شهر الظلام.

كان صباحاً باكراً وكنتُ أمشي

من غرفتي إلى المشتل، لأسباب واضحة،

شجّعونا على ألاّ نكون وحيدين أبداً،

ولكن حدثت استثناءات — رأيتُ

المشتل يتوهّج عبر الثلج،

مصابيح صغيرة معلّقة على الأشجار،

أتذكّر بأني تخيّلتُها مرئية حتى من بعيد،

ليس معنى ذلك بأننا ذهبنا

بعيداً — كلّ شيء كان ساكناً.

في المطبخ، السّندويشات مغلّفة من أجل السّوق.

اعتادت صديقتي على القيام بذلك.

هولي سونكلي مانحة الخير، أسمتها مرشدتُنا.

أتذكّر مراقبتي لها: بداخل الباب،

إجراءات مكتوبة على بطاقة بحروف صينية

تُرجمتْ على أنها الأشياء نفسها بالترتيب نفسه،

وتحتها: حرمناها من أصولها،

تَبينَّ أنها تحتاج إلينا الآن.

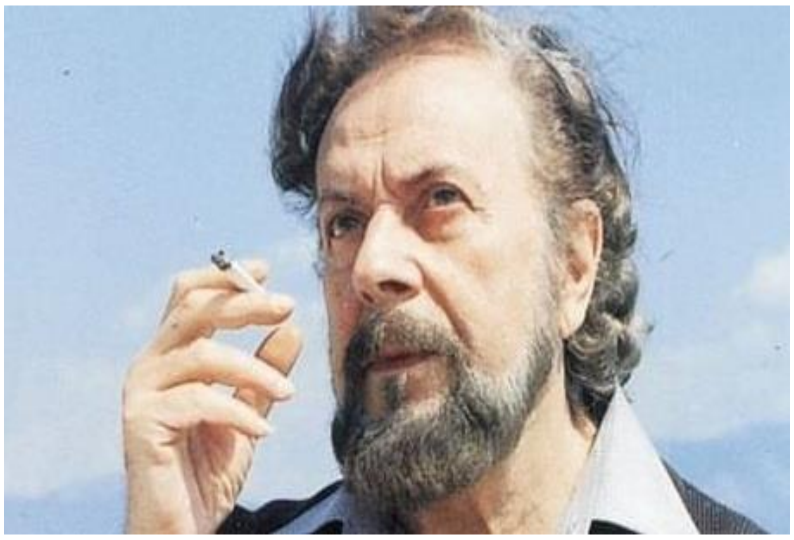


لويز غليك: شاعرة أمريكية ولدتْ في نيويورك عام 1943 وأصدرت 12 مجموعة شعرية، نالت احتفاء نقدياً وجوائز أدبية مرموقة من بينها البوليتزر ونوبل للآداب.

الإغريقي يانيس ريتسوس

أشعار مفعمة بتفاصيل تمر كالأطياف

ترجمة وتقديم: عبدالكريم كاصد - جمال حيدر



يانيس ريتسوس (1909 . 1990) أكثر شعراء اليونان المعاصرين سطوعاً وأغزرهم نتاجاً. لذا لم يكن، في تجربته المعذّبة، ذاتاً في مواجهة العالم، وإنما كان ذاتاً في القلب من العالم، انصهرت في نيرانه، مثلما انصهر في نيرانها، تماماً كما انصهرت الأحاسيس والأفكار، الماضي والحاضر، الحادثة والتّاريخ، الداخل والخارج، في شعر عظيم، ممسكٍ بالكلّ لم تعد تميّز فيه أين تبدأ المشاعر وأين تنتهي الأفكار، أين يبدأ ما هو خاصّ وأين ينتهي ما هو عامّ، أين يبدأ صراع البشر وأين ينتهي صراع الأشياء؟

ثمّة ثلاث حلقات أساسيّة في مسيرة ريتسوس الشّعرية: مونمفاسيا (مكان ولادته ونشأته الأولى) وأثينا باعتبارها آصرة التّواصل مع المستقبل، ومركز مصحّات معالجة مرض السّلّ، إلى جانب المعتقلات والمنافي البعيدة والمقفرة.

عبر كل ذلك ثمة ما يجعلنا نتعامل مع نتاجاته الشّعرية بعفويّة، لكنّنا نظلّ مشدودين إليها قراءة إثر أخرى، وزمناً بعد آخر. فقصيدته مساحة مفعمة بالأشياء البسيطة التي تشفّ عبرها، بصورة مواربة، الدّلالات والرّموز المتراكمة والخافية، وتكثف التفاصيل حضورها لتحلّ محلّ الوجوه والشخصيات المجهولة الغامضة العابرة كالأطياف.

لعلّ أكثر قصائده تمثيلاً لعمله هي تلك التي يبدو فيها الصّفاء الظّاهر منسجماً

مع الغموض النابع أصلاً من طبيعة الواقع الذي ترسمه رؤياه الذاتية، جاعلة منه أحد أهمّ روّاد اعتماد اليومي والسّردي والتّشكيل البصريّ الذي تصخب به قصائده؛ مؤسّساً عبر ذلك عالمه الخاصّ وتراكيب لغته المميّزة وأبعاد صوره الشّعرية، وهو عالم يأبى التّصنيف المسبّق لأنّ عمقه الفلسفيّ غالباً ما يستحوذ على مداه الأفقيّ. كما أن لعبته الشّعرية التي يجيد صنعتها تمثّل جانباً إبداعياً معقّداً رغم سهولته الظاهرة، إذ غالباً ما تستدرج قصيدة ريتسوس المتلقّي إلى شرك محكم: مقدمة عادية لمشهد خارجي عام تفضي بالقارىء مع كلّ جملة إلى التورّط التّدريجي غير المحسوس في لعبة تغوي بالتّواصل عبر حزمةٍ من التّفاصيل اليوميّة المنتقاة بدقّة، لتأتي المفاجأة وتحكم قبضتها عادة في المشهد الأخير.. إذن ينبغي إعادة القراءة مرّة أخرى. ومنذ مجموعته الأولى (جرّار) 1934 واصل الشّاعر طرْق عوالم القصيدة غير المرئيّة. متحرّراً من كلّ ما يكبّله ومعزّزاً في الوقت ذاته جوهرَه الإنسانيَ.

بعد أيام من صدور مجموعة "أغنية أختي" سنة 1937 كتب كوستيس بالاماس (1859. 1943) أحد أهم أعمدة الشعر اليوناني الحديث، تحية للشاعر، كانت بمثابة اعتراف بالارتجافة الجديدة التي مسّت الشّعر اليوناني؛ مؤكداً أنّ الشّعر وللمرة الأولى يكتسب هذه الطّاقة الإيقاعيّة بعنفوانه: "نتنحّى جانباً، كي تمرّ أنت، أيها الشّاعر".

أعوام الرّعب تزحف إلى مفاصل الحياة اليونانية، الاحتلال الألماني، مجاعة شتاء 41 ـ 1942. أمضى ريتسوس تلك الأعوام محطّماً تحت وطأة المرض الذي جاءه ثانية ليدخل عالم المصحّات من جديد، كما يتعرض لسلسلة من الاعتقالات ويُساق إلى معسكرات الآسر في الجزر اليونانية البعيدة.

لم يتمكن ريتسوس خلال الفترة الممتدة من سنة 1952 ولغاية أعوام أخرى مقبلة، من نشر أعماله؛ نتيجة قرار السلطات العسكرية الحاكمة آنذاك من

حظر أعماله.

عامَ 1956 ينال ريتسوس الاعتراف العالمي به وتنال مجموعته "سوناتا ضوء القمر" الجائزة الهيلينية الوطنية الكبرى. في المقابل تطلق السّلطات العسكرية مجبَرة سراحه إثر حملة تضامن واسعة بتحريض من أراغون، وضمّت أشهر المثقّفين والأدباء في أوروبا.

حصد ريتسوس عديد الجوائز والأوسمة والشهادات الفخرية على صعيد العالم، ورُشّح مراتٍ عدة لجائزة نوبل.

في ليلة الأحد ـ الاثنين، الحادي عشر من تشرين الثاني (نوفمبر) 1990 رحل الشّاعر في سريره وهو نائم، كأنّما امتزج الموت بالنّوم، أو الحلُم بالموت رافعاً المزلاج ليفتح بوابة إحدى قصائده ويمضي في دهاليز الشّعر.

ترك ريتسوس أكثر من 100 مجموعة شعرية، إضافة إلى إصدارات عدة في الترجمة والمسرح والرواية والدراسات وأدب الرحلات، كما أصدر كتاباً خاصاً ضمّ رسومه وتخطيطاته وأعمال الحفر على الحجر.

من مجموعة "سوناتا ضوء القمر" 1956

هذا المنزل يخنقني، المطبخُ خاصة
يشبهُ قاع البحر، أباريقُ القهوةِ المعلّقةِ تومض
كعيون الأسماك الواسعة المدوّرة
الأطباقُ تموجُ ببطءٍ مثل قناديل البحر
الأعشابُ البحريّةُ والأصدافُ عِلقتْ بشعري،
- لا يمكنني انتزاعها،
لا يمكنني الرجوع إلى السّطح من جديد -
تهوي الآنية من يديّ بصمت،
أغطسُ
وأرقبُ الفقاقيعَ تصعد..
تصعدُ من زفيري،
أحاولُ تمضيةَ الوقت بمراقبتها
و أتساءل..
ما سيقوله شخصٌ في الأعلى حين يرى الفقاقيع
أن أحداً ما يغرق،
ربما، أم أنّ غوّاصاً سيكتشف الأعماق؟
حقّاً اكتشفتُ في أعماق البحر،
أكثر من مرة،

لؤلؤاً، مرجاناً وكنوزَ سفن غرقى..

مواجهاتٍ غير متوقّعةٍ للماضي والحاضر وما يأتي،

تأكيداً للأبدية،

مهلةً ما، ابتسامةً ما سرمديةً،

مثلما يقال،

سعادةً، ثمالةً، وحتى إلهاماً،

لؤلؤاً.. مرجاناً.. ياقوتاً،

لا علمَ لي كيف أهبُها - مع ذلك أفعل،

لا علمَ لي إن كان بمقدورهم تقبلها -

ومع ذلك فأنا أهبها.

دعني آتي معك.

من مجموعة "البعيد" 1975

أيّها البعيدُ، البعيدُ، العميقُ، القصيّ،

يا من تحضن الصّامتين في غيابهم،

وفي غياب الآخرين

حين يغدو خطر الأقربين، خطر القرب ذاته عبئاً ثقيلاً

عبر ليالي الوعد، المزيّنةِ بأضواء ملوّنةٍ في الحدائق

حين تومضُ عيونُ الأسود والنّمور، نصف المغمضةِ

بشعاعٍ أخضر، بلا اكتراث، وهي في أقفاصها

ويقف المهرّج العجوز أمام المرآة الدّاكنة

ماسحاً دموعَه المرسومة ليبكي

أنت يا منْ لا يوهب، بذراعه الطويلة الواهنة

أيّها الصامتُ غير المرئي، من دون إقراض ولا اقتراض، وبلا إكراه

غارزاً المسامير في الهواء، مسنداً العالم

في ذلك الارتخاء العميق، حيث تسود الموسيقى.

من مجموعة "ثلاثيات" 1987

في الضّباب تعلّق أشجار اللّيمون فوانيسها
أمام الباب حصانان: أبيض وأحمر
الأبيض لك، والأحمر سيقتلني.

***

في الفم الجميل
حتى التّجديف
تسبيحٌ للخالق.

***

من الكيس الورقيّ
قفزت سمكةٌ
فأتلقَ زجاج النافذة.

***

المرأة الجميلة مرتْ
حفيفُ ثوبها
حرّك الأقحوانَ الأبيض.

***

الإوزّ البري مرّ، واختفى
ريشةٌ بيضاء سقطت في صحني
شكراً.

***

كيف لنا أن نسمعك؟
كيف لنا أنْ نحييك أيها البحر؟
والدّبابات تمرّ.

***

على قرونه، يحمل الأيّل
برجاً بأربعين نافذة
يبتسم لي من عمق الماء.

***

على حجر خاتَمكِ
تنعكس مدينة كاملة،
وعلى حافّتها تماماً يقع منزلي.

من مجموعة "قصاصات" 1974

مدثراً بالغطاء –
كم يتنفّس بجهد –
(أهذا هو الشعر؟)
السّفينةُ ترحل.
الشّراع تنفخه الريح.
وبالإصبع
ألامسُ الهواء نسمةً نسمةً
والصّمتَ ذرةً ذرةً.

***

هكذا أفضل
الحالة هكذا أفضل دائماً،
ومسرّة أيضاً،
أيها الربّ
دعني آخذ نفسي قليلاً
بين قهوتين
وثلاث حروب.

***

كانوا جميلين (هل تذكر؟)
يتقدّمون باستقامةٍ
ينظرون باستقامة أمامهم
يغنّون
يمسكون بالسّارية منتصبةً
عالياً.. عالياً

لم يكونوا يرون
أنْ ليس ثمة راية.

***

في الريح الوحشية
عالياً هناك.. هناك،
يعلو النّورس السّاطع البياض -
الحريّة.

***

الحطّاب
صار شجرةً.
وصل حطّابٌ آخر
قطعه.
حطابٌ ثالث
صار بدوره شجرةً
وهكذا.
على الحجر
يلمعُ الفأس.

من مجموعة "المنزل الميّت" 1959

إن لم تغادر«أرغوس»، فسيسعدنا أن نراك هنا ثانية.

لأجلك سأنزع مساميرباب، وأريك مخزن سلاح والدي،

سأريك تلك الدّرع،

على معدنها الأسود،

لا يزال مطبوعًا ذلك البريق المنعكس لأوضاع آلاف المحاربين القتلى،

سأريك بصمات الأصابع المدماة، ونافورة الدم

ونفق تحت الأرض هربوا منه متنكّرين بثياب نساء

قادة الحرب الاثنا عشر الملتحون، وزعيمهم الشّاحب

ورغم موته قادهم نحو الخروج آمنين،

وظلّ الجانب الآخرمن المدخل

مفتوحًا، صامتًا، عميقًا، معتمًا مثل خَطَإٍ خفيّ.

من مجموعة "أحادية الوتر" 1980

دع الموتى ينامون لنتمكّن من النوم أيضًا.

***

قرية صغيرة حزينة، بكرسيّين في الطريق.

***

حوارٌ صامتٌ لحارس الفنارمع السفن المحطمة.

***

صفاراتُ السّفن الغارقة اجتاحت تلك المنازل.

***

كلّ مساء، يدخل الكلب الضخم غرفَ الأطفال الفارغة.. ويئنّ.

من مجموعة "ظلال الطيور" 1980

في جيبه

نهرٌ صغير

خمسُ أوراقٍ خُضر

وأحمر شفاه مسروق

به صبغتْ صبيّةٌ شفتيه

أوّلَ مرة.

***

غادرتَ

اللّيلةُ فاضتْ بالخيول

حُمرٌ وسودٌ

وأخرى بنّيّةٌ

حصانٌ واحدٌ حسبُ

أبيضُ

أبيضُ تمامًا.

***

النهاركان مليئًا بزيزان الحصاد

عرّاف المياه العجوز

ملأ سلّةً

ببيض طازج

لم ينوِ بيعها

حملها إلى ابنه في أعلى التلّ

حيث الحطّابون

يقطعون أشجارًا ضخمةً

قرب النهر.

طوال اللّيل

طيورهائمة تصرخ

النساء اللواتي سمعن الصّراخ

وجدن أسرّتهن امتلأتْ

بأزهار الصّنوبر

والأقحوانات.

قرَّرْنَا المغادرة

كيرا فوك Kira Wuck

ترجمة مهدي النفري



1

أحيانًا تَبْدُو الرِّيح وَكَأَنَّهَا فِي ظَهْرِي
الْمَوْتَى يساعدونني عَلى التَّقَدُّمِ إلى الأَمَام
أُحَدّقُ فِي الْأَشْخَاصِ الَّذِينَ يَقِفُونَ بِالْقُرْب مِنْهُم
كَمَا لَوْ أَنَّهُم بَعْدَ رَمْشَةٍ
يختفون مِنْ عَيْنِي
أُرِيدُ أَنْ تَبْقَى الْأَشْيَاء ملتصقةً بِي

2

هَل السَّعَادَة تَخْتَفِي أو بِالْأَخْرَى يَتِمّ العُثُور عَلَيْهَا
أصرخ
لَيْسَ فِي حوزتي الْجَوَاب
يَبْدَأ الرَّمْل فِي التَّحَوُّلِ مِثْل جَمَلٍ هَرِمٍ
لَمْ يَسْبُقْ لِلْإِنْسَانِ أَنْ قَلَبَ الْبَحْر

3

أحْتَاج إلَى شَيْءٍ يَجْعَلَنِي أَخَفّ
مِنْ فَوْقٍ تَرَاه دائماً يُرِيد الصُّعُود إلَى الْأَعْلَى
يُصْبِح الحَشْد حيوانًا يتنفسُ بِشِدَّة

عَقَدْنَا الْعَزْمَ عَلَى المغادرة
لكِنَّنَا بِاسْتِمْرَار نتخلى عَنْ هَذَا بِالتَّنَاوُب
.....
هانُوي

فِي فُنْدُق رَخِيص تَتَحَرَّك مَعَك الْجُدُرَان
حَيْث تَتَحَرَّك
القطط تُطَالِع بعيونها المحمومة
يعطون الضُّيوف أكوا باً حَتَّى يَبْقوا لِفَتْرَة أَطْوَل
دائمًا مَا يَحْمِلُ الْآخَرُون الْبَرْد إلى الدَّاخِلِ

شَابّ لَا يُغَادِرُ غُرْفَتَه
يَعْتَقِدُ أَنَّ الْعَالَمَ يَخْرُجُ مِنْ أَصَابِعِهِ
يَجْتَازُ الحُقُولَ
أَنَّه يَكْذِب هَكَذَا مُنْذ واحد وَعِشْرِينَ يومًا
وهو يَحْلُم بِقَصّ (نفسه) مِنْ الصُّوَرِ
فِي بَلَدٍ فيه
السَّمَاء سَوْدَاءُ وَالْأَفْيُون رَخِيصٌ
....

ولدت كيرا فوك (1978) في أمستردام لأم فنلندية وأب إندونيسي.
كان ظهور أول عمل نثريّ لها (فتيات فنلنديات) بمثابة تقديم قويّ لما تريده من أفكارها وطريقة صياغتها للمفردة، وعلى ضوء ذلك مُنحت جائزة الشّعر في ذلك العام، ثم تلته بمجموعة أخرى غريبة العنوان (هبوط طارئ).
تتميز أشعارها وقصصها القصيرة بالطريقة التي تتشابك فيها الحياة اليومية بأسلوبها المختلف والعبثي.

كتابات ودراسات

المقطع الشّعري:

من البيت إلى الجملة الشّعرية

أ.د. حاتم الصكر

في مقابلة حديثة مع الشاعر الأمريكي بارون وورمسر بمناسبة ترجمة بعض قصائده قام محرران من مجلة ندوة الإلكترونية -سيد جودة وبرجت بونزل- في عدد ديسمبر 2019 بسؤاله عن قوله ((إن اللغة الأنجليزية ليس فيها فراغ إيقاعي.)) وتطبيق ذلك على قصيدة النثر، فاستطرد ليقول ((إن قصيدة النثر نادت بنوع من الكتابة يخالف الشعر. وإن تخلينا عن البيت الشعري فإننا نتخلى عن بُعد هائل من الذخر الإيقاعي للشعر... إن قصيدة النثر تتخلى عن البيت الشّعري. (لذا). هناك فراغ إيقاعي في قصيدة النثر.)). هذا التصريح يثير في الغرب كما عندنا مشكلة الإيقاع الذي تستند إليه قصيدة النثر في موسيقاها البديلة لخروجها عن الوزنية تماماً، واستبدالها مفهوم البيت الشعري الذي ظلت له هيمنة حتى في قصائد (الشعر الحر) أو (التفعيلة) ذات المنحى التجديدي. بمفهوم كلية القصيدة المنْبنية على أساس مستويات عدة ليس الإيقاع سوى واحدٍ منها، يستكمل وجوده البنائي في هيكل القصيدة على أساس انتظامها جميعاً: كاللغة والتركيب والدلالة والهيئة الخطّية للنص والمستوى البلاغي الذي يشمل الصور البديلة للفكرة المتخفّية في النص تحت المكتوب والمسكوت عنه، أو ما ينتظم بعلاقات الحضور والغياب في البنية النصية للقصيدة.

لقد أبدلت قصيدة النثر البيت الشعري كوحدة لغوية وتركيبية ودلالية وإيقاعية بالسّطر ثم بالجملة الشّعرية التي تتعدى الحدود النحوية واللغوية للجملة العادية وقد تستغرق عدة أسطر وتتمدد في مساحات النص الممكنة. وقد يسبب ذلك صعوبة للمتلقي في اكتشاف أو تتبّع هيئتها الكتابية أو الخطّيّة باعتبار سطح المكتوب فضاءً نصياً يستوعب مبنى القصيدة.

لقد وُصف الإيقاع الداخلي بأنه أسطورة أو زعم غير متحقّق في قصيدة النثر التي لا يراها منتقدوها كقصيدة دلالية، ومستفيدة في هيئتها النصية بالسّرد وسيلةً مساندة لتوصيل الفكرة.

قصيدة النثر لا بيت فيها، وهذا المؤكد في كلام وورمسر عن قصيدة النثر. لكن ما لم يرد في كلامه -كشأن رافضي مقترح قصيدة النثر عندنا- هو البدائل التي تقدمها قصيدة النثر عن البنية البيتيّة التقليدية. وكذلك ما يلي هذا بالضرورة، وهو وجود إيقاع فيها وليس فراغا كما جاء في المقابلة. ولكن تعيّنات الإيقاع لا يمكن أن تُؤدّى بأوصاف محدّدة تؤطر قصائد النثر كجوقة. وهذه أبرز صعوبات كتابة قصيدة النثر. بل ستصبح لدينا قصيدة نثر لكل شاعر كما يذهب محرّرا كتاب (مقدمة لقصيدة النثر -أنماط ونماذج) -الذي ترجمه الشاعر المصري الراحل محمد عيد إبراهيم، يعتقدان بأن هذا النوع الشعري- كما اقتُرح في النقد الشعري عندنا- لا يُحدّ أو ينحصر في وصف؛ لذا يقرران قاعدة مرنة وزئبقية في الواقع بقولهما ((إن هناك أنماطاً لقصيدة النثر بقدر ممارسي كتابتها. وهذا هو مصدر تميزها وصعوبتها في آن واحد تلقّيا وكتابة. فهي ليست بنية، والكلام عن أنماطها هو الحلّ)) كما يرى المحرّران اللذان يتحفظان بالقول إن تلك الأنماط لا تحيط بها صفة أو تحديد، وهذا يعزز رأيا مبكرا لنا بأن كتابتها مسؤولية ذاتية للشاعر نفسه- وإيقاعها لا يدرك أو يحاط به ولا تؤديه الصّفة رغم أنه يُدرك بالمعرفة. وكان عنوان كتابي الأول عن قصيدة النثر عام 1992 هو (ما لا تؤدّيه الصفة) مستفيداً من إجابة اسحق الموصلي حين سأله الخليفة عن النغم وطلب أن يصفه له فقال: ((إن من الأشياء أشياءَ تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة)). هكذا يظل الحديث متاحاً عن (احتمالاتها). ذلك سوف يسرّ خصومها ويقوّي منافحتهم عن (الشعر) الذي لا يرونه في قصيدة النثر. لكنه يعمّق البحث عن دلالاتها وإيقاعاتها.

سيكون لكتابة قصيدة النّثر تشكّلات نصّيّة ممكنة باعتبار المحورين البنائيين المهمين فيها، أعني الدلالة والسّرد، وما يقطعهما أفقياً من إيقاع يتحصل بالتوازي أو التكرار والمفارقة والسخرية والصورة المنتزعة من متعدّد يتمّ إعادة ترميمه وتجميع أجزائه.

يصف بودلير قصائده القصيرة بأنها ذات فنتازيات كأجزاء الأفعى، نظراً إلى كونها قِطعاً يحاول إثبات استقلاليتها. وهذا يتيح الحديث عن إمكان تأليف القصيدة من (مقاطع) هي ليست فقرات مترابطة في عمود فقري، بل أجزاء

مستقلّة، لكلّ منها بنيتُه الخاصّةُ، لكنها تلتقي في استراتيجيات النصّ.

في كتابة قصيدة النثر بدأ التخلص من الإيقاع المطوّل. وظهر الارتكاز على القطع أو المقاطع كما ترد في التصنيف الفني العربي. ولما كانت قصيدة النثر تعتمد كلِّية النصّ في بنائها، فقد جرى التنازل عن العنونة كثيراً، والاكتفاء بالفواصل الطباعية بين مقطع وآخر، أو بالأرقام التي تمنح النصّ وجوداً مستقلاً، ضمن وحدة كلّية يمكن للقارئ اكتشافها كمزاج شعري يسود تلك المقاطع، ضمن وحدة كتابية مفترضة.

صحيح ما يؤكّده علماء القراءة ومنظّرو التلقّي من أن العنوان هو أكثر موجّهات قراءة النصّ وأوّلها. لكن الاستغناء عنه أحياناً يشكل رؤية مضافة إلى النص نفسه، لها قيمة في الكتابة كما هي في التلقي.

إن الاكتفاء بالمقاطع هو أحد كيفيات البناء الشكلي في قصيدة النثر. وذلك يخلق إيقاعاً داخلياً متشكلاً من سياقات تلك المقاطع وتنضيدها الخطّ ككتلة. وللأسف لا يحظى هذا بعناية شعراء قصيدة النثر غالباً. ويدعم رأينا ما يراه جان كوهين من أن القصيدة يمكن أن تظلّ بلا عنوان؛ لأن الشعر لا يخضع لبناء أو ترابط منطقي وانسجام كما في النثر. وفي ظني أن عدم التسمية أو إغفال العنونة يوجّه أيضاً عند القراءة إلى الكلية التي نصف بها قصيدة النثر.

وأحاول هنا التعريف بتجارب قد تلفت الانتباه إلى إمكان الكتابة المقطعيّة كتنويع في بنى قصيدة النثر.

شذرات شعريّة

في ترجمته لمختارات من شعر مالكولم دو شازال يشير الشاعر عدنان محسن إلى شذرات دوشازال الشعرية. وهي دون عناوين، جمعها في ديوانه (قصائد) الذي يعدّه (ذروة أعماله) إذ يحمل العنوان دلالةً على قصد الشّاعر أن يجعلها قصائد لا قصيدة واحدة. رغم أنها تتميز بقِصَرها الشّديد. وانتثارها السّطري كلمةً كلمة، أي كلّ كلمة في سطر مستقل. وكأنها تتشظّى لتؤلف الشذرات الشّعريّة:

سيعرف

الروحَ

الحقة

الإنسانُ

الذي

لا

يلصق

بصورةٍ

أيةِ

فكرة

وفي ترجمة الشاعر محمد عيد إبراهيم لقصائد من جورج باتاي بعنوان (ليلي عربي) نجد نصوصاً ترك الشّاعر عنونتها، كما توجد قصائد قصيرة مكتوبة بالطريقة الشّذرية ذاتها: أي توزيع النصّ كلمة كلمة تذكرنا بفقرات ظهر الأفعى التي تحدث عنها بودلير، ومنها:

أُرقّد

إبرة

قلبي

فأصرخ

على كلمة

ضيعتها

أفتح

حافةَ

دمعةٍ

حيث فجر

الميت

عديم الكلام

مقاطع صلاح فائق

يواظب الشاعر صلاح فائق على نشر قصائد هي مقطّعات أو أجزاء غير معنْونة لا يجمعها إلاّ كلّية وجودها في مناخ تجربته ذاتها. قصائد تتنضّد باستقلال لا يخفي كلّيتها تلك. بنائياً تستجيب لإيقاع مكان نشرها حالياً في صفحته على الفيس بوك، فالواسطة التواصلية تساعد كثيراً في تطوير وتجذير هذا النوع المكثّف من القصائد. لكنه في الواقع كتب مثلها في دواوينه السّابقة. وهي تتكوّن من فقرات يفصل بينها بياضٌ كافٍ لأن يشعر القارئ أنه انتقل إلى مقطع جديد. تطالعنا كلها بلا عناوين لكن مناخها اللّغوي والإيقاعي واحد. وفيها سمات قصائده فنياً، كالارتكاز البنائي على الجملة الشعرية، والتسلسل السردي المعتمد على أنا

الشاعر سارداً مراقباً أو ضمنياً أحياناً. والمفاجأة في استدارة القصيدة وانزياح دلالتها بتوظيف الخيال الذي يفيض في قصائد صلاح حتى يغدو ذا شكل غرائبي، لا في البناء بل في الصور والاستعارات اللغوية التي ينبني منها النص. ولعل الملمح البنائي الأكثر تردداً هو استخدام الشاعر للنكرات والعطف عليها بطريقة خاصة تمنحها شعريتها.

اتخذ الشاعر في أعماله السابقة الطريقة ذاتها. في ديوان مثل (مقاطع يومية) و(رهائن) ودواوينه الثلاثة اللاحقة التي نشرها في الفليبين: (كتابة 2018، (أحوال) 2018، (إنسولين) 2019. فتحت عنوان (إنسولين) نقرأ (قصائد)، و(أحوال) مجموعة شعرية- يخالجني شكّ إزاء التصنيف لانحياز صلاح للقصيدة لا للشعر بمعناه التراكمي الموصوف، و(كتابة) وضع تحت عنوانها في الصفحة الداخلية الأولى عنواناً ثانياً توضيحياً مطولا (محاولات للعثور على الشعر والشعرية في الحياة اليومية، الذاكرة والنشاطات الغامضة والغريبة والمريبة، لكن المبهجة للمخيال). وهو تلخيص طيب لأبرز مرامي تلك النصوص المقطعية.

والملاحظ أن عناوين كتبه الشعرية مختصرة مضغوطة غالباً في كلمة واحدة. أما القصائد فهي بلا عناوين، ومقسّمة إلى مقاطع ذات أرقام في (إنسولين) و(أحوال). أما في (كتابة) فثمة خمسة عشر مقطعاً مرقّماً، لكنَّ كلاًّ منها مقسّم بدوره إلى مقاطع تفصل بينها نُجيْمة صغيرة للتذكير بانتهاء مقطع وبداية آخر.

يتنازل صلاح فائق عن غزارة الشّعر وانثياله النغميّ والمضمونيّ وتداعياته الطّويلة. ويؤكد الفصل بين بين الشّعر والقصيدة. وهذا يذكرنا بتفريق أكتافيو باث بين الشّعر كجنس والقصيدة كوحدة أو مفردة تعمل على تعديل قوانين الشّعر.

يقول في (أحوال):

(ليس مهمًّا أن تكتب شعراً

عليك أن تكتب القصيدة.

في الشّعر ثرثرة كثيرة.)

وهذه الفكرة في حاجة للتأمل؛ لأنها تؤكد الخروج على غنائيات الشعر المكرّسة والإيقاعات المعهودة، والرهان على القصيدة التي تختطّ لنفسها طريقاً لا تشارك سواها فيه.

مقاطع صلاح فائق أمثولة لكيفية ممكنة في كتابة قصيدة نثر متجدّدة، لا تمتثل لنموذج جاهز وتبني عليه. مقاطع تبحث عن حبل سرّي يربطها بسواها من قصائد ولدت في رحم القصيدة الأكبر وهي تولد كل مرة. هي متعة المخيال الحرّ الذي يسيطر على رؤية صلاح فائق الشّعرية. لكن (في تلك المقاطع زلازل صغيرة / تخرج من يدي التي تكتب) كما يقول. وتصل حتماً إلى قراءتنا لتنقلنا إلى وقعها ودويّها الذي يُرى ولا يُسمع.

ثلاث جمل شعرية

نصوص عابرة للأشكال. هذا ما يمكن قوله بتكثفة وإيجاز يحاول موازاة أو مباراة التكثيف أو الاقتصاد في نصوص (سعادة العشب).

ثلاثة أبيات وجمل إسمية أو لنقل ثلاث جمل شعرية إسمية. تلك الهوية التركيبية والخطّية للنصّ تتطلب بالضرورة قراءة مقتصدة، تلتقط الهدف أو الدلالة التي قد لا تكون ملموسة بل محسوسة تشيع في إيقاع النصوص المتشكلة من ذلك الاختزال، واستثمار بيت القصيد للخروج والتوقف. كذاك نحسّ موضوعاتها الواقعة في حدود النصّ وخارجه أيضاً؛ لأنها تتمدّد بعد القراءة. تلك مهمّة القراءة ووظيفتها في هذا المقام. ولا بأس في البحث عن آباء لهذه النصوص أو رحم عائليّ تتفرع منه وتحمل مزاياها في ما نسمّيه جينالوجيا النص، رغم أن الشاعر نفى عنها في التقديم صلتها بالهايكو وأرادها وليداً منقطعاً عن الشبه بأي شكل سوى ما صرّح به: ثلاثة أسطر وجمل إسمية. لكنْ وراء ذلك ما هو أعمق. تناصّ شكلي مع الشّذرات التي عرفها الشعر الأوروبي والنثر العربي في بعض أنواعه. ونظام الهايكو ومقاصده. مع تكييف عربي وذاتي إلا أننا سنستذكر الهايكو واحدًا من مؤثرات التجربة ومجال الإبداع والتوليد فيها. ودليلنا على ذلك قربها من قاموس الطبيعة والاحتكام إلى انتظامها ووجودها وإيقاعها في أغلب نصوص (سعادة العشب).

هي تجربة حرة إذاً رغم انضباطها البنائي، ولما تضمّه من مضامين حكاية أخرى ستكتشف أبعادَها القراءاتُ الفاحصة.

ومنها نقرأ:

عجوزبحزام أبيض

بُحيرات نارفي الجبال

غابة أرامل تحت الشّمس

***

قفلٌ يسقط من السّماء

محفظتي يوم الأحد

غصن مكسورمن شجرة خرّوب

***

حبّة رمل تثقب العين

نبق بريّ

شعراءُ جدُدٌ

***

مِذْراةٌ تعلو وتهبط في البيدر

لسعة عقرب القمح

أرنبٌ بريّ لعشاء الصّيف

***

نار الشّيْبة الأولى في الرّأس

نحيب المرآة

شاعر بذيْل قطّ

***

سجائرُ أخيرةٌ لشاعر وحيد

أسنان باردة في الفجر

دم في حوض الغسيل

***

الأطفال حول مو اقد الشّتاء

حكايات الجدّات عن الغول

مشمش حامض في الأفواه

***

أغنام تلوكُ أعوامَها

زوجات شبقاتٌ وأطفال نَزِقون

رعاةُ قرون الشّمس

***

فاعليّة القارئ الجمالي في تلقّي قصيدة الهايكو

آمال بولحمام *

الملخّص:

يهدف البحث إلى الكشف عن خصوصية النصّ الشّعري ضمن ما يسمّى قصيدة الهايكو؛ هذه القصيدة التي غامرت بناتجها الدلالي، وغامرت بالشّكل اللغوي المختزل أو المقتضب، ولهذا يعدّ البحث في فاعلية القارئ الجمالي من صلب العملية الإبداعية لأن القارئ لا يقلّ أهمية عن المبدع في إنتاج النصّ، وخلق تكامله الفني؛ ومن هنا جاء هذا البحث ليطرح رؤيته بالارتكاز على دور التأويل الجمالي في تفعيل النصّ الشعري أو ما يسمّى قصيدة الهايكو التي تركت جدلاً واسعا بين جمهور ومتلقّي هذا الشعر الموجز أو المقتضب. كما يسعى البحث إلى إظهار القيمة الجمالية التي تمتلكها قصائد الهايكو، لاسيما إن استطاع القارئ الجمالي التقاط المشاهد والملامح الجمالية التي تمتلكها هذه القصائد في الكثير من توجّهاتها الإبداعية الخلاقة، وهذا لن يتأتّى دون فاعلية القارئ الجمالي وإمكانيّة تفاعله مع النصّ روحاً وإحساسا جماليا يكشف عن مكنونه العميق.

الكلمات المفتاح: قصيدة الهايكو، القارئ، أفق الانتظار، المسافة الجماليّة.

1- فاعليّة القارئ الجمالي في تلقي قصيدة الهايكو:

تقع مسؤولية تفعيل النّص الشّعري وترجمته وتفكيكه وكشف مخزونه الإبداعي على عاتق القارئ؛ لأنّه عنصر مركزي في عمليّة بناء النصّ وتوجيه استراتيجيّته الدّلالية، وكشف محتواه وسبر أغواره، والقراءة الجمالية الواعية هي ثمرة خبرة إبداعية طويلة، لتبدو هذه القراءة" حقاً عملية تركيبية للإدراك والخلق، وهي تفترض حتمية المؤلف وإنتاجه معاً؛ فإنتاجه حتمي لأنّه بالضرورة متعالٍ؛ ولأنّه يفرض مقوّماته الخاصّة التي يجب أن يكون متقبّلها في حال انتظار وملاحظة؛ والمؤلف -كذلك- حتمي؛ لا لأنّ القارئ يكتشف موضوعه فحسب" **أي يبرزه على الوجود؛ بل لأنه يجعل هذا الموضوع ذا وجود مطلق"(1).** فالنصّ الشّعري ما خلق لنفسه، بل خلق موجهاً للقارئ، وهو الذي يتلقّاه بدوره، ويقوم بفكّ شيفراته وتأويله؛ وبناء على هذا: **"لا يجمع النصّ شتات و اقع ثابت، أويوهم به دائماً؛ وإنما يبني المسرح المتنقّل لحركته التي يساهم هو فيها؛ ويكون محمولاً وصفة لها"(2).**

وما ينبغي التّأكيد عليه أن القارئ أو المتلقي الواعي هو الذي يمتلك أقصى درجات الوعي في كشف مكونات النصّ؛ يقول **(روبرت هولب): "النصّ يسمح بمعانٍ مختلفة، في**

الوقت الذي يحدد فيه الإمكانات. من هنا ننظر إلى معنى النصّ على أنه من إنشاء القارئ، ولكن بإرشاد من التوجيهات النصية"(3).

لقد اهتمّت النظريات في الغرب بأهمية دور المتلقي في إحياء النص، واستمراره وخلوده؛ وكلّما كان المتلقي عنصرا فاعلاً ومؤثراً في النص تحققت فاعلية التلقي، وأثرت العملية الإبداعية؛ وهذا ما أشار إليه "سارتر" بقوله: **"إنما يتحقّق وجود العمل الأدبي على قدر المستوى الدقيق لطاقة القارئ؛ وحين يقرأ فيخلق ما يقرؤه يظلّ على علم بأنّه يستطيع دائماً أن يذهب إلى أبعد من ذلك في قراءته ممعناً في تعمقّه قراءة وخلْقاً"(4)**؛ وهذا يعني أنّه كلّما أمعن القارئ وتعمّق في قراءة النصّ استطاع أن يكتشف أشياء جديدة غير مدركة من القراءة الأولى؛ فللمبدع ثقافته الخاصة وللمتلقي خزينته المعرفية كذلك، وهنا تلتقي الثقافتان في النّص الشّعري الأول في إبداعه والثاني في تلقيه/لأنّ القارئ **"ليس مجرّد متلقٍ، ولكنّه يمثّل حصيلة ثقافيّة واجتماعيّة ونفسيّة تتلاقى مع كاتب هو مثلها في مزاج تكوينه الحضاري الشّمولي، والنّص هو الملتقى لهاتين الثّقافتين"(5).**

ومن هنا يمكن القول: للمتلقي دور رئيس في تفعيل النص الشعري؛ إذ **"يكتسب النّص قيمه الفنيّة المتنوّعة على يد المتلقي الذي يندفع إلى فك رموز النص الشعري، وتحليل عناصره، وإبراز دلالاته التي تتوارى في تضاعيفه... وكلّما ازدادت شفافية المتلقي ازدادت قابلية النصّ للانفتاح على تأويلات متعددة قد يتجاوز معها المبدع نفسه"(6).**

وبهذا التّصور، فإنّ للقارئ أهميّة مثلى في إحياء النص، لأنّه يعيد تفكيكه وتشكيله من جديد؛ فهو الخالق الثاني للنّصّ؛ فمن خلاله يستطيع النّصّ أن يثبت وجوده وصدى إبداعه باستمرار ومع كل قراءة جديدة للنص؛ وبهذا المعنى يصلنا الناقد **(عز الدين المناصرة)** إلى حقيقة جوهرية، وهي فاعليّة التلقّي الجمالي التي طرحها **(ياوس)** إثر فجوة التوقّعات، وما لها من آثار على التلقّي والنص في آن معاً؛ يقول عز الدين المناصرة مستشهداً بأقوال (ياوس): **"ينطوي التلقّي، بمفهومه الجمالي على بُعدين: مُنفعل وفاعل في آنٍ واحد. إنه عملية ذات وجهين أحدهما: الأثر الذي ينتجه العمل في القارئ، والآخر كيفيّة استقبال القارئ لهذا العمل... وهكذا يتشكّل المعنى الجديد، نتيجة تضافر عنصرين: أفق التّوقع، (الكود الأول) الذي يفترضه العمل، و أفق التجربة، (الكود الثاني) الذي يكمّله المتلقي"(7).**

لقد كانت النّظرة التّقليديّة تمنح الشّاعر كامل الصّلاحيّات في إصدار الأحكام واحتكار الشّروح والتّوضيح، معتبرة إيّاه **"ليس هو فحسب صاحب النّص، ولكنّه أيضا صاحب المعنى إنّه يقول ويفسّر، بل إنّه يخفي في بطنه، ونحن كقرّاء لا نملك إلّا أن نقف مشدوهين أمام سلطان الشّاعر**

المطلق، أبونا الذي يرى ما لا نرى ويقول ما لا نقول، له المعنى وله التّفسير فلنا الاستماع والقبول، وإذا لم نفهم فليس من شأننا أن نفهم، فالمعنى في بطن السيّد ذي السّلطة الكاملة"(8)؛ على هذا الأساس يبدو القارئ مجرّد مستهلك للنّصّ يتلقّاه سلبا وتحت بطانة الشّاعر صاحب النّصّ، وهذا النّوع من التّلقي السّلبي يهمل دور القارئ الفعّال ويركّز على دور المبدع الذي يقدّم لا يحتمل إلاّ معنى واحدا يتوجّه به إلى المتلقّي.

كانت هذه حال قارئ القصيدة العربيّة القديمة التي هضمت حقوقه، في حين أنّ قارئ القصيدة الحداثية أصبح أوفر حظّا؛ فهو يتمتّع بحريّة المشاركة في عمليّة إنتاج المعنى، كما أصبح له دور فعّال وإيجابي في عمليّة تلقّي النّصوص الشّعريّة، فالقارئ الحداثي يقف جنبا إلى جنب مع المبدع، ويشتركان في إنتاج الدلالة.

ومن هنا، فقد حظي موضوع القراءة والتّلقّي بعناية كبيرة من قِبَلِ الشّعريّين سواء العرب أو الغرب، ومهما يكن من أمر المتلقّي فإنّه **"بمقدار اقتراب الشّاعر وامتزاجه بتجربة الحياة وامتلائه بخصوبتها، وارتباطه بالنّاس بمقدار ما يكون شعره جامعا بين العمق التّعبيري والقدرة على التّوصيل والتّأثير"(9)**

ويؤكّد "عز الدين المناصرة" من جهة على حقيقة أقرّها (ياوس) قائلاً: **لا ينبغي خلط جمالية التلقي بسوسيولوجية الجمهور التاريخية التي ينحصر اهتمامها في تحولاتها ذوقه ومصالحه أو إيديولوجيّاته."** (10)

وهذا يعني أن للقارئ أهمّيته ضمن حدود الفاعلية النصية والتلقي الجمالي؛ فليس من حقّ المتلقّي أن يشوّه النص، ويتلاعب بقدسيّة النّص من حيث أطرُهُ الفكريةُ والمعرفيةُ، وتطلّعات مبدعه، وهذا يدلّنا على أنّ **"ما تقوله القصيدة هو دائماً أمر خاص، ليس فكرة؛ وإنّما حالة من الشّعور موجودة على شكل لغة وإيحاء لغوي تتدفّق وتتلوّى مع تعرّجات القصيدة. ونحن لا يمكننا الاختلاف مع أية قصيدة؛ بل إنّ كلّ ما نستطيع فعله هو أن نلاحظ حالات من الإدراك في القصيدة ترينا الجانب الخفيّ من حياتنا التي نحياها" (11).**

إن فاعليّة التلّقي الجمالي فاعليّة مؤثرة في إحياء النّصوص وإكسابها عملية الاستمرار، والقارئ يمتلك هذه الفاعلية في ترجمة مخزون النص تبعاً لرؤاه وحساسيته الجمالية، وهنا سنبحث في دور القارئ الجمالي وأثره في شعر الهايكو العربي من حيث كسر أفق التوقّع، ومشاركته في تفسير القصيدة وإضفاء التّنظيم الدلالي الذي تثيره قصائد الهايكو في أثناء فاعلية التلقي الجمالي وفكّ مغاليق هذه القصائد والتفافها الدلالي؛ لذلك فإنّ **"مبدع فن الهايكو وناقده معا يحتاجان إلى وعي مدرك لفن المونتاج؛ لتتضح طرائق وصل ما انقطع في الهايكو القائم على القطع في بنائه ولغته"(12).**

ما نلحظه في متطلبات القراءة النقدية الناجعة التركيز على تحليل البنى النّصية الصّغرى، وصولاً إلى البنى الكلية وربط الوحدات اللغوية الصغرى بالوحدة الكبرى، حتى تكتمل الرؤية النصية ويتضح مردودها الإيحائي.

يمكن أن نعتبر القصائد الحداثيّة أنّها تغاير ما هو سائد ومألوف من قصائد في بنيتها الفنيّة ولغتها وإيقاعها، وقد رافق ذلك تغيّر في الحساسيّة الجماليّة فـ**"القصيدة الحداثيّة سحريوحي أكثر ممّا يعبّر، يحسّها المتلقّي ساعة يقظة الشّعور بالجمال، ويعيد القراءة (...) وتبعا لذلك فإنّ نجاح العمل الشّعريّ يُقاس بمدى ما قدّمه المتلقّي من هذه القيمة الجماليّة لأنّ المتلقّي هو الهدف من كلّ عمل شعريّ، وكلّ مبدع إنّما يبدع وفي ذهنه صورة لجمهوره" (13)** ؛ بمعنى أنّ القارئ هو الركيزة الأساس الذي يعيد إنتاج المبدع، هذا الأخير الذي يضع في تصوّره أنّ نجاح أثره الأدبي يتوقّف على ما يقدّمه المتلقّي من قيم جماليّة.

2-تخييب أفق انتظار القارئ:

يعدّ النّص الشّعري بصفة عامّة، والهايكو بصفة خاصّة خالق معان ودلالات متعدّدة ومتنوعة، وكلّ قراءة تصبح مغايرة، ومتجدّدة لقراءة أخرى، فهذا القارئ يأسره جمال المفاجأة وغرابة الدّهشة، ويستهويه استجواب الواقع، كما يستهويه إغواء المستتر، وبالتّالي تصبح القراءة بالنّسبة إليه متعة حقيقيّة يكتشف من خلالها المجهول.

يرى (**ياوس**) أنّ العمل الأدبي غالبا ما يحمل إلى القارئ مجموعة من المعطيات التي تشكّل نسقا من الانتظارات والعلامات التي تترسّب في العمل الأدبي نتيجة تأثّره بالنّصوص الأخرى، ممّا يخلق لدى جمهوره نمطا معيّنا من التّلقي ويدفعه إلى استحضار تجربته السّابقة عن النّصوص التي سبق أن اطّلع عليها وقرأها؛ وهنا فإنّ عمليّة القراءة عليها أن تستحضر أفقين اثنين:

أ- الأفق الذي يحمله النّص الأدبي.

ب- الأفق الذي يوجد في وعي القارئ.

تكمن القيمة الجمالية للأعمال الأدبية في العلاقة التي بين أفُق التّوقّع والقارئ لأنّ **"الأعمال الأدبية الجيّدة هي وحدها القادرة على جعل أفق انتظار قرائها يكمن بالخيبة، أمّا الأعمال البسيطة فهي تلك التي ترضي آفاق انتظار جمهورها وإنّ مآلها مثل هذه الأعمال هو الاندثار السّريع" (14)** ؛ بمعنى أن الأعمال الجيّدة هي التي تخيّب آفاق القراءة في حين أنّ الأعمال التي توافق آفاق انتظارها وتلبّي رغبات القرّاء هي أعمال بسيطة بحكم أنّها نماذج تعوّدوا عليها، وبمعنى آخر أنّه كلّما انحرف العمل الأدبي عن أفق توقّع القارئ حقّق أدبيّته، وبالتّالي فكلّما كان العمل الأدبي مألوفا لدى المتلقّي شكلا ومضمونا كان تلقّيه له فاترا، أمّا إذا كان العمل الأدبيّ مناقضا ومخالفا لتوقّعات المتلقّي حيث يخيب ظنّه وهذا ما يعرف بخيبة الانتظار أو خيبة الأفق.

كل قارئ يُقبل على النّص وله خلفية معرفية تؤدّي إلى تكوين تصوّر مسبق، يجعله يحمل أحكاما يطرق بها باب العمل الأدبي، فيعيش القارئ توقّعا يجعله في حالة انفعال، وغالبا ما يكون الأفق عرضة للموافقة أو التخييب وفق الاستجابة القرائية للمتلقّي والأثر الذي يمكن أن يحدثه العمل فيه.

3- **المسافة الجماليّة:**

يرتبط مفهوم المسافة الجمالية ارتباطا وثيقا بمفهوم "أفق الانتظار"، إذ يتشكل هذا المفهوم من التغير الذي يحدث في أفق انتظار القارئ، والخيبة التي تنتج عن هذا التعارض، أو ما يسمّى **"بكسر أفق التوقّع" "حيث يخيّب ظنّ المتلقّي في مطابقة معاييره السّابقة مع المعايير التي ينطوي عليها العمل الجديد"(15)**، وبعد هذه الخيبة يقوم القارئ ببناء أفق جديد عن طريق اكتساب وعي جديد أي أن **(ياوس)** يعدّ هذه المسافة معيارا تُقاس به القيمة الجماليّة الفنيّة للعمل الأدبي. يقول في هذا الصّدد **"إذا سمّينا المسافة بين أفق التوقع الموجود قبلا، والعمل الجديد الذي يمكن لتلقيه أن يؤدي إلى تحوّل الأفق، سواء بمعارضته لتجارب مألوفة أو بإبرازه لتجارب جديدة يعبر عنها لأول مرة، إذا سمّيناها بـ"الانزياح الجمالي (...)، فإن بإمكان هذا الانزياح أن يصبح مقياسا للتحليل التاريخي" (16).**

ويمكن القول إنّ المسافة الجمالية هي **"ذلك البُعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه، و أفق انتظاره" (17)** أو هي تلك **"الدرجة التي ينفصل بها عمل ما عن أفق توقعات قرائه الأولين (18)** فالمسافة الجماليّة الفاصلة بين أفق توقّع العمل الأدبي وأفق توقّع القارئ.

ويرى **(ياوس)** أنّه كلّما تقلّصت هذه المسافة وضاقت، كان العمل الأدبي أكثر رتابة وسطحية، وموضوعه عاديا لا يخرج عن المألوف، أمّا إذا اتّسعت هذه المسافة وزادت فإنّ العمل الأدبي يكون إبداعيّا وذا قيمة جمالية.

تمكّن شعراء قصائد الهايكو من تلوين أساليبهم التشكيلية ومحفّزات قصائدهم، تبعاً لفاعلية الرؤية وما تحويه من مؤثّرات بليغة ترفع حرارة التّجربة الشّعرية إلى أوج التنامي الجمالي، كما في الأسلوب المتّبع في قصائد "**هدى حاجي**" التي تعتمد الديالكتيك التساؤلي أحياناً لخلق عنصر المفارقة الرّؤيوية، كما في قولها:

"مفتاح بيتنا القديم

هل كنت نحيلاً

و أثخنك الحنين" (19).

تضع الشّاعرة القارئ في صلب العملية التأويلية بأن فتحت باب التّساؤل على أشدّه، والتّساؤل يفتح بوابة الرؤية لتلقي التّساؤل والمشاركة في ملء المساحة التي تركها التساؤل؛ وهنا تضعنا الشّاعرة إزاء صورتين أو مشهدين مؤثّرين: **المشهد الأول: (مفتاح بيتنا القديم) هذا المشهد أتبعه تساؤل محفز يتبعه مشهد آخر: [المفتاح وقد**

أثخنه الحنين]؛ إذ تبني الشّاعرة قصيدتها على علاقة السبب بالنتيجة، وقد أرادت أن تقول إنّ حنينها إلى بيتها القديم والذكريات التي عاشت في أرجائه جعلت قلبها ثخينا بالحنين؛ فنقلت مشاعرها من الذات إلى الأشياء والمسمّيات؛ لتؤكّد حنين الأشياء للعودة، وهذه أرق تجلّيّات الحساسيّة والشّعور بالاغتراب، أن يغترب معها المفتاح ويأسى لشعورها؛ ويحنّ إلى قفل البيت كما هي في حنينها إليه بوصفه سكناً آمناً لها، ويمثّل خلجة من خلجات روحها الظامئة إليه. وهكذا وُفِّقت الشّاعرة في تفعيل الرؤية الشّعرية بالمعاني المفارقة والدلالات المفتوحة التي تثيرها لترفع حرارة القصيدة إيقاعاً ودلالة.

تمكّنت الشّاعرة **"هدى حاجي"** من تفعيل الرؤية الشّعرية بالمشاهد الصّادمة أو التلاعب بالدلالات المتناقضة التي تفتح بوابة الرؤية أمام المتلقي ليتلقاها بوعي جمالي خلاّق يثير الموقف الشعري بحساسية رؤيوية وحراك دلالي مفتوح أمام المتلقي للتأويل، كما في قولها:

"بحيرةٌ قديمة

نطةُ ضفدعٍ

قلبي"(20)

تفتح الشّاعرة الرؤية الشّعرية المشهديّة بالعزف على المشاهد الصّادمة، أو المواقف المفارقة، والصّور المفاجئة، لخلق إيقاعها الجماليّ الصّادم؛ وهنا يأتي دور المتلقّي للمقارنة بين المشاهد واكتشاف العناصر المفارقة أو المشاهد المفارقة، المشهد الأول الذي جسّدته الشّاعرة ليكون علامة أيقونيّة دالّة على رؤية ما أو مقصديّة موجّهة للتحفيز المشهدي هو: مشهد **(البحيرة القديمة) والمشهد الثاني: (قلبها الذي ينطّ كضفدع)**، فهذان المشهدان يجسّدان الحنين واللّوعة إلى هذه البحيرة التي تتضمّن ذكريات غرامية كثيرة وتأنس لها، ويهفو قلبها كلّما اقتربت منها؛ وتأمّلتها يطير قلبها كضفدع ليقفز في هذه البحيرة متمتّعاً بحرّيّة في أجوائها وزواياها الخصبة بكل مظاهر المتعة والحياة. وهنا يأتي دور المتلقي الفاعل الذي يستنطق النصّ، ويكشف الكثير من مضمراته النصية. لتغدو قصيدة الهايكو ملتقى تفعيل المتناقضات والدّلالات الهاربة بين السطور.

وما ينبغي ملاحظته أنّ فاعلية القارئ تتبدّى من خلال مهارته التأويلية في فكّ الشّيفرات النّصّية لالتقاط الدلالات والمعاني الخبيئة، وكلّما كان القارئ واعياً بالمثيرات النصّية التي يضمرها النصّ استطاع أن يحقّق قراءة ناجعة تكشف الكثير من المستغلقات النّصية؛ وهذا ما يمكن أن نلحظه في بعض قصائد" **فاتن أنور**".

"في القدسِ

سراجٌ لا ينطفئُ

فتيلُهُ أرواح!"(21).

اعتمدت الشّاعرة التّشبيه العميق محفزاً لتحريك الدّلالات، فتضع القارئ إزاء

صورتين **الأولى حقيقيّة: (في القدس سراجٌ لا ينطفئ) والثانية متخيّلة (فتيل السراج أرواح)**؛ وكأنّ الشّاعرة أرادت أن تقول: إنّ القدس أشبه بالسراج الذي يحتاج إلى الكثير من الوقود، والوقود الشهداء، وما قولها **(سراج فتيله أرواح)** إلاّ دلالة على التضحيات؛ أي فتيله التّضحيات وأرواح الشّهداء الذين ضحّوا بأرواحهم في سبيل عيش كريم، وعزة وإباء لتبقى القدس عربيّة وشعبها خالدا بتضحيّته المستمرة من أجل بقائها وخلودها؛ وهكذا فقد استطاعت الشاعرة أن تعضد فكرتها القائمة على التّضحية في سبيل الهوية الوطنية واستمرار المقاومة. ومن هنا فإنّ القارئ لقصائد الهايكو عليه أن يمتلك خبرة معرفية وثقافة واسعة في تأويل القول الشعري، وما وراء الكلام، أي ظلال الكلمات ودلالاتها الخفية.

والملاحظ أن الشّاعرة تبدع في طرائق استثارة قصائدها من حيث التلاعب بالدّلالات، والمفارقات المدهشة لاعتصار مؤثّرها الدّلالي الشّعوري الاغترابي العميق، كما في قولها:

"ذراعٌ مبتورة

كيفَ أرفعكَ

يا علم الوطن؟!" (22).

لكل قصيدة هايكو أسلوبها الانزياحي، أو حركتها الشعرية المفارقة في نزوعها الجمالي أو الدلالي أو الأسلوبي؛ تبعاً لدرجة الحساسية الجمالية وقلقلة الرؤى والمشاعر المصاحبة لها التي تظهر من خلال الكشف في ثناياها وبؤرها العميقة؛ وهاهنا اعتمدت الشاعرة على المفارقة المشهدية الحادة التي تدفع المتلقي إلى البحث عن محفّزها المشهدي الصّادم؛ وهو **(ذراع مبتورة – ترفع علم الوطن)**؛ وهذه المفارقة تفتح باب التّساؤل بذراع مبتورة كيف أرفعك يا علم الوطن؟ دلالة على العجز والاغتراب، وكأنّ الشّاعرة أرادت أن تقول: كيف يمكنني أن أواجه مشقّات الدنيا وصعوبتها وأنا عاجزة منكسرة مغتربة، وهي تعبّر عن عجزها من خلال الذّراع المبتورة، وهذا يدلّنا على أن قصائد الهايكو تتطلّب قارئاً خاصاً يكتشف ما وراء الدّلالات الطّافية على السّطح، أي أنّ قصيدة الهايكو تنطوي على دلالتين (دلالة قريبة سهلة الالتقاط/ ودلالة بعيدة) تحتاج إلى قارئ راءٍ عميق الوعي والإدراك؛ لأنّ قصيدة الهايكو تنطوي على دلالة سطحيّة ودلالة ماورائية عميقة تتخفّى أمام الدلالات البسيطة؛ وكلّما أمعن القارئ في ثناياها اكتشف ما هو جديد فيها.

إن لقصائد الهايكو قرّاؤها المميّزون الذين يبحثون في عمق الدّلالات لا سطحية الكلمات وبداهة الإسناد؛ وبمقدار ارتفاع مستوى القراء تتّسع وتزداد مسافات التوتر إثارة في تحفيز الأنساق الشّعرية واكتشاف فاعلية الدهشة قيمة جمالية في تحفيزها لتلقّيها بإدراك ووعي جمالي مؤثّر أو فاعل في قراءة قصائد الهايكو بجماليّة آسرة.

نتائج أخيرة:-

1- لم يعد القارئ يقبل الوقوف أمام النّصّ متفرّجا ومستهلكا للمعنى الذي منحه إيّاه الشّاعر، بل أخذ يسبر أغواره ليعيد تشكيله وإنتاجه.

2- يتمنّع النّص الشّعري الحداثي على القارئ ويستفزّه ويستدرجه للدخول معه في حوار لعلّه يكتشف بذلك مواطن السّحر والجمال.

3- على قارئ قصائد الهايكو أن يمتلك عينا رائية؛ تتحسّس ظلال الكلمات وأبعادها؛ لأنّ شاعر الهايكو "الهايكست" -بقصد أو من دونه- يستخدم الإيحاء لا التّصريح؛ فالمعاني العميقة تتستّر دائما وراء الجمل السّهلة العفوية التي تشي ببداهة إسنادية وفي الآن ذاته تخفي دلالات نصيّة بعيدة.

4- تتأتّى فاعليّة القارئ من فاعلية النصّ، ومهارة القارئ في التأويل النصّي تأتي من قيمة النص الإبداعية؛ ومن هنا؛ لا يمكن فهم النص، وتحليل شيفراته بمعزل عن فهمه وفهم مرامي الجمل الشّعرية وأبعادها ومعانيها ودلالاتها المفتوحة.

5- يلعب القارئ دوراً حاسماً في ترجمة مكنونات النصّ وعلائقه وروابطه ومؤشّراته ومنتجات دلالاته، وكلّما أمعن القارئ في كشف حيثيات قصائد الهايكو اكتشف رؤًى جديدةً ومعانيَ جديدةً لم يدركها القارئ من قبل؛ فالقارئ الحصيف يسدّ الثغرات التي يتركها النص لاكتشافه، ليشي بدلالاتٍ جديدةٍ ومعانٍ خلاّقة منتجةٍ للرؤى والدلالات الجديدة.

6- العلاقة التّفاعلية عند **"ياوس"** تكون من القارئ إلى النّص؛ لأنّه يحمل أفقَ توقّع اكتسبه من قراءات سابقة للجنس الأدبي ليواجه النّص.

7- يجعل **"ياوس"** من "أفق التوقّع" معيارا لتحديد قيمة العمل الأدبي، والحكم عليه، وقياس مدى نجاحه وتطوّره، ومن هنا اعتماد **"ياوس"** على هذا المعيار لقياس القيمة الجمالية في العمل الأدبي.

8- يتجلّى لنا تأكيد **"ياوس"** الدائم على ضرورة مفهوم **"أفق الانتظار"** ودوره الفعّال في بناء تاريخ أدبيّ جديد.

9- يجعلنا قارئ الهايكو نتخيل النصّ قلعة منيعة يخترق بوّابتها القارئ، ليرسم معالمها وخرائطها عبر نظرته الجوالة، محدّدا مسافاتها الجمالية من خلال آفاق انتظاره التي قد تكيّف وتعدل أو تخيب، فتصبح القراءة مغامرة في دروب النّصّ لاستكشاف تخوم المستحيل.

الحواشي:

(1) عبد البديع لطفي،1997- التركيب اللغوي للأدب، بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، ص14.

(2)كريستيفا جوليا،1997- علم النص، تر: فريد الزاهي، مرا: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، ص9.

(3) هولب روبرت،1994- نظرية التلقي، تر: عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، ص237.

(4) سارتر جان بول،1960- ما الأدب؟ تر: محمد غنيمي هلال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص57.

(5) الغذامي عبد الله،1985-الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي جدة، ط1، ص12.

(6) ترمانيني خلود،2004- الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، ص40.

(7) المناصرة عز الدين-جاذبية التلقي، الرابط الإلكتروني:

www.raialyoum.com/index.php/

(08) الغذامي عبد الله، 2005، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط2، ص111.

(09) أزراج عمر، 1984، أحاديث في الفكر والأدب، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، ط1، ص 42.

(10) المناصرة عز الدين، جاذبيّة التلقي، الرابط الإلكتروني:

www.raialyoum.com/index.php/

(11) روزنتال، م.ل،1983- الشعر والحياة العامة، تر: إبراهيم يحي الشهابي، مرا: عبد الحميد الحسن، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ص200.

(12) البستاني بشرى- مجلة رسائل الشعر،

(13) تاورريت بشير، 2006، رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النّقاد المحترفين والشّعراء النّقاد المعاصرين، مطبعة الزوار، بسكرة، د. ت، ص 185.

(14) هولب روبرت، 2000، نظرية التلقي مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، ط1، ص 67.

(15) ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، 1997، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، ص 140.

(16) هانز روبرت ياوس، جمالية التلقي (من أجل تأويل جديد للنص الأدبي)، رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، ص46.

(17)حسين الواد، من جمالية النشأة إلى جمالية التقبّل، مجلة فصول، ص118.

(18) حسن البنا عزالدين، 2008، قراءة الأنا/قراءة الآخر، نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، ص2.

(19) حاجي هدى- بين ضفّتين،2017، دار العين للنشر، قصر النيل- القاهرة، ص31.

(20) المصدر نفسه، ص32.

(21) أنورفاتن، - ورود ممنوعة، نادي الهايكو العربي الإلكتروني، ص18.

(22)المصدر نفسه، ص21.

* باحثة جزائرية

Summary:

The research aims to reveal the privacy of the poetic text within the so-called haiku poem. This poem that ventured with its semantic output, ventured into the concise linguistic form. That is why research on the reader's aesthetic effectiveness is at the core of the creative process, because the reader is no less important than the creator in producing the text .And create his artistic integration; Hence, this research came to present his vision based on the role of aesthetic interpretation in activating the poetic text or the so-called haiku poem, which left a wide debate among the audience of the recipient of this brief or concise poetry. The research also seeks to show the aesthetic value that haiku poems possess, especially if the aesthetic reader is able to capture the aesthetic scenes and features that these poems possess in many of their creative and creative orientations. This will not happen without the reader's aesthetic effectiveness, the ability to interact with the text in spirit and an aesthetic feeling that reveals its deepest potential.

Key words: **Haiku**, **Reader**, **Horizon of waiting**, **Aesthetic distance**.

بناء الشّخصيّات في الرّواية المغربيّة

رواية "أوان الحب.. أوان الحرب" لكريم بلاد أنموذجا

السعيد الخيز*

تمهيد

نحاول في هذا المقام دراسة شخصيات رواية "أوان الحب.. أوان الحرب" للكاتب المغربي كريم بلاد، مستلهمين جهازا مفهوميا يمتح من البنيوية، معتمدين على كل من حسن بحراوي في نمذجته لشخصيات الرواية المغربية في كتابه "بنية الشكل الروائي" (بحراوي، 1990) وعبد الملك مرتاض في كتابه " في نظرية الرواية" (مرتاض، 1998). وعليه فإن استعمال مصطلحات تنتمي إلى عالمهما النقدي هو من قبيل الاستلهام.

إلى أي نمط تنتمي رواية "أوان الحب.. أوان الحرب"؟

وهل تنطبق نمذجة حسن بحراوي على شخصيات المتن الذي اخترناه؟

1- نمط الرواية

1-1- طبيعة العنوان:

يعتبر العنوان اسما شخصيا للكتاب به يعرف رسميا وقانونيا، ولكن العناوين لا تكتفي بذلك غالبا بل إنها تحاول الدفع بالقارئ إلى الدخول في لعبة التأويل قصد بناء المعنى. لذلك لا يمكن تجاوزه في كل تحليل، إنه يفتتح باب بناء الدلالة وإليه تعود فرضيّات القراءة. وكلّ عنوان يمتلك زخما تركيبيا ودلاليا عميقا لأنه مستقل يبني عرش المعنى وحده قبل الدخول في النص. وأغلب العناوين جمل، تأتي لتخبر عن هوية الكتاب الذي بين يدي القارئ.

يبدو عنوان الرواية "أوان الحب أوان الحرب" مركبا من جزأين يدلّ الأول على شعور إنساني راق مرتبط بإشارة زمنية، ويعطي انطباعا أوليا بأننا أمام رواية رومنسية حالمة تحتفي بالحب والداخل الإنساني. والجزء الثاني يربط حالة الحرب بالإشارة نفسها ويجعل زمن الحب هو نفسه زمن الحرب. نكون إذن أمام افتراضات عديدة، إما أن الرواية موضوعها الحب وحده، أو الحرب وحدها، أو هما معا.

يتكون العنوان من مركبين إضافيين تفصل بينهما نقط حذف، الأول يتكون من خبر لمبتدإٍ محذوف تقديره هذا، والحب مضاف إليه مجرور بالكسرة، أما الجزء الثاني فيتكوّن تركيبيا من العناصر نفسها، مضاف إليها كلمة الحرب. ولولا نقط الحذف التي تدل على سكوت العنوان عن العلاقة بينهما.

لكانت "أوان الحرب" خبرا لـــــ "أوان الحب".
إن العنوان غنيّ بالمحسّنات البديعية. مركبان إضافيان مسجوعان ينتهيان بحرف الباء، ويبدآن بتوازٍ تركيبي تام، إذ يتمّ تكرار كلمة أوان في المركّبين معا. أما الطباق فيتمظهر في كلمتي الحب والحرب، لا يفصل بينهما إلا حرف واحد زائد في الحرب.

أما على مستوى الدّلالة، فإن الزمن هو الحاضر في العنوان، فكلمة أوان تدل على الوقت أو الزمن؛ زمن الحب وزمن الحرب، وقد يكون التطابق بينهما هو الأقرب إلى المقصود؛ أي أن زمن الحب هو نفسه زمن الحرب. وهذا لا يبعد قوة تأويل آخر يفصل تماما بين الزمنين؛ تأويل يمنح للتّعاقب بين زمن الحب وزمن الحرب أفضليّة بحيث لا يبدأ زمن الحرب إلاّ بعد انتهاء زمن الحب. فالترتيب هنا ليس اعتباطيا. في غياب الحب تحدث الحرب وهذه نتيجة منطقية جدا، سواء على المستوى الفردي العاطفي أو الجماعي السياسي. فغياب التفاهم بين الدول مثلا يفتح مجال الحرب والعنف والموت. تنهي الرواية هذا الجدل بعبارة واضحة "دقت في قلبه طبول الحرب كما دقت قبلها طبول الحب" (بلاد، 2014، صفحة 59) رغم ذلك فأساس الحرب هو الحبّ نفسه، حب الأرض والوطن والأم والمرأة. لأن حبّ هذه العناصر هو الذي يؤجج الرغبة في الدفاع عنها وحمايتها من العدو الفرنسي.

لقد حقّق عنوان الرواية الهدف من العنونة؛ لا يبدأ السرد فقط بقدر ما يعطيه هوية، لا يقدم إجابات بل يطعم التأويلات وبذلك يصنع لعبة التشويق، يقتصد في التركيب ويتمدّد في الدلالة، يحمل شحنة تواصلية قوية كأن المتلفظ به يخاطب القارئ ويقدم له الكتاب.

يبدو أن التوازي المزدوج في العنوان سيتغلغل في الرواية التي بدأت بالحديث عن الحب وانتهت بالحديث عن الحرب. الجانب الرومنسي كانت قويا حين كان السلام والأمن سائدين، وتمثل في العلاقة بين تتريت وبناصر، وبين واحليم وتوناروز خصوصا من خلال مشاهد العناق والقبل واللمسات والحوار بين العاشقين كلما التقيا ليلا. وتبقى حصة الأسد للحرب ضدّ المستعمر خصوصا مع اقتراب نهاية الأحداث. فهي إذن رواية حربية وطنية تنتصر للوطن والأرض دون أن تكون رواية تاريخية.

تمزج رواية "أوان الحب أوان الحرب" في بدايتها بين الواقعي والعجائبي، إذ تبني فضاءً من أماكن حقيقية وأسماء أعلام وعادات وتقاليد معروفة ولكنها تضيف مشاهد عجائبية من التراث من قبيل تقديس الأضرحة والسّادات والماء وطقس تاغنجا

للاستمطار، مما يعطيها طابعا كلاسيكيا يتمتع بقوة الموضوع ومتانة الحبكة.

2-1- نمط الرواية

تتحرك شخصيات الرواية داخل فضاء طبيعي يسترسل السّارد في وصفه بدقة، فالمعجم الطبيعيّ يتناغم مع مشاهد الأرياف والحياة البدوية والشّخصيات الشّعبية القروية. وساعد على ذلك لغة رصينة من حيث التركيب، مشبعة بالأساليب البلاغية. إن أنواع الشّخصيات التي تستعملها الرواية تحدّد علاقتها بالعالم وبالحياة بصفة عامّة. وتتداخل مع مكوّنات أخرى كالحدث والزمان والمكان والرؤية السّردية، لتسهم في تحديد نمط الرّواية.

ونميز عموما بين نوعين من الروايات في علاقتها بالشّخصية:

- **الرواية التقليديّة**: «فكأن الشّخصية في الرواية هي كلّ شيء فيها، بحيث لا يمكن أن تتصور رواية دون طغيان شخصية مثيرة يقحمها الروائي فيها، إذ لا يضطرم الصّراع العنيف إلا بوجود شخصيّة أو شخصيّات تتصارع فيما بينها، داخل العمل السّردي» (مرتاض، 1998، صفحة 76) فإيميل زولا وبالزاك ونجيب محفوظ مثلا يذكر كل تفاصيل شخصياته ويرسمها كأنه يعطي صورة فوتوغرافية دقيقة عنها. فيجعل لها حالة مدنية: اسم شخصي ولقب عائلي وشجرة قبيلة، ملابس، علامات مميزة وغيرها، الرواية التقليدية تجعل الشّخصية مركز الرواية وأساس بنائها. ويستهلك الكثير من الصّفحات فقط لرسم الملامح والمظهر الخارجي. ويبقى منتها إلى أي تغيير يطرأ على شكل الشّخصية عبر الزمن، أو عند تغير أوضاعها النفسيّة والاجتماعيّة.

- **الرواية الجديدة**: الحروب العالمية التي توالت على أوروبا والعالم جعلت الرواية تنحو منحى جديدا، تخلخلت فيه عناصرها القديمة، واستبدلت بمحدّدات جديدة لعلاقة الكاتب بالرواية. فالقنابل لم تهدم فقط البنايات والعمارات الاسمنتية بل هدمت أيضا بناء ومعمار الرواية والقصيدة والسّيرة. وأثرت على مكوّنات العمل الروائي من فضاء وأحداث ورؤى سرديّة، ولم تغفل عنصر الشّخصية وعلاقة الشّخصية بالعمل السّردي بحيث لم تعد لها تلك المركزية، فكافكا مثلا أسقط الحالة المدنية عن شخصيّة "ك" ولم يضع لها حتى اسما واكتفى بالحرف الأول من الاسم. لأن وصف الشّخصية في شكلها ومظهرها وحركاتها لم يعد يستهوي الكتاب الجدد الذين يغيّبون الشخصية لصالح مكونات أخرى يرون أنها أكثر أهمّية في العمل السّردي. «بينما الروائيون الجدد لم يفتؤوا ينادون بضرورة التّضئيل من شأن

الشّخصية والتّقليص من دورها عبر النصّ الروائي »(مرتاض، 1998، صفحة 77) فتقلص بذلك حجم الروايات الجديدة ولم تعد تحتفي بالصفحات الطويلة من الوصف والزخرفة والتفاصيل الدقيقة. لكن الجزم بمسألة الجِدّة ليس مسألة علمية. وهذا ما يؤكد عليه محمد برادة: "ليس من السّهل تحديد المقصود بـ"الرواية الجديدة"؛ لأن عناصر التجدّد والابتداع لا تخضع لعامل التعاقب الزمني، إذ نجد أن كتابا من أجيال سابقة يوالون الابتكار والتجريب، كما يصعب تحديد الجدة من حيث التنسيب والإطلاق ومن حيث المقاييس "المحلية" والمقاييس "الكونية".." (برادة، 2012، صفحة 45) فالأمر لا يتعلق بالتّحقيب الزمني بل بالشّكل الروائي. ونضيف أن كتابا ينتمون إلى زمننا ولكنهم يتشبّثون بالشكل التقليدي البعيد عن التّشظّي؛ إذ يعتمدون حبكة متماسكة زمنيا وسببيا، والتهجين؛ فهم يكتبون بلغة رصينة، سليمة تركيبيا، ومثخنة بالأساليب البلاغية القديمة.

حصيلة الأمر، يجب أن نحتاط دائما في استعمال مفهوم الرواية الجديدة ما دمنا لا نملك تحليلا سوسيولوجيا يغطي فترات تاريخية طويلة، ويسمح بالتّحقيب، أو بتعقب شامل لتحولات شكل الرواية العربية. على العموم فقد حدد محمد برادة بعض خصائص الرواية الجديدة في تشظي الشكل، تهجين اللغة، نقد المحرمات، وأخيرا تذويت الكتابة. وهذه الخصائص تمس كل مكونات الرواية خصوصا عنصر الشخصية، الذي هو محور دراستنا هذه.

يقول عبد الملك مرتاض في كتابه في نظرية الرواية: «أما عن الرواية فحدث ولا حرج وكأن الشخصية هي المكون الأول للعمل السردي لدى الروائيين وخاصة التقليديون، ولكن هذا العنصر من الرواية أنشأ يتوارى قليلا من الرواية الجديدة حتى أوشك أو يختفي نهائيا »(مرتاض، 1998). نلاحظ إذن عند عبد الملك مرتاض كيف أن عنصر الشخصية وطريقة التعامل معه وحجم الاهتمام به يعتبر محددا أساسيا لنمط الرواية. فكلما أعطيت الشخصية مكانة كبيرة من حيث الوصف والتحليل الداخلي والخارجي ومن حيث تعدّد شخصيات الرواية وعلاقاتها، كانت الرواية ميّالة إلى النمط التقليديّ. وفي المقابل كلما انحسر الاهتمام بالشّخصية وتفاصيلها وقُدّمت على أنها عنصر مثل باقي العناصر أو تمّ تهميشها في العمل الروائيّ كان هذا الأخير ميّالا إلى التّجديد. فهل تسير "أوان الحب.. أوان الحرب" مع النّمط الأول أم مع النمط الثاني؟

تعطي هذه الرواية مكانة مهمّة لبناء الشّخصيات، فهي لا تكتفي بالإشارة إليها بل إنها تصفها بدقة وترسمها خارجيا قبل أن تخوض في سلوكها ونفسيّتها. وتستثمر في الشّكل الخارجي بشكل كبير يعطي الانطباع بأنها أهمّ من الحدث نفسه.

2. نمذجة الشّخصيات في الرواية المغربية:

2-1- فرش نظري:

سنعمد إجرائيا إلى التصنيف الذي قدمه حسن بحراوي في كتابه بنية الشكل الروائي (بحراوي، 1990) في نمذجة الشّخصيات في الرواية المغربية، وهذه النمذجة أو التيبولوجية الثلاثية لم تأت من استقراء المتن الروائي المغربي فقط بل من المزاوجة بين التنظير الغربي والعربي، خصوصا مع فيليب هامون (Philippe Hamon) الذي صنّف الشخصيات عموما إلى: شخصيات مرجعية "تحيل على عوالم مألوفة، عوالم محددة ضمن نصوص الثقافة ومنتجات التاريخ" (هامون، 2003، صفحة 14)، شخصيات إشارية "منفلتة من المؤلف، تلك المحافل التي تدلّ على وجود ذات مسربة إلى النص في غفلة عن التجلي المباشر للملفوظ الروائي" (هامون، 2003، صفحة 14) وشخصيات استذكارية "يكمن دورها في ربط أجزاء العمل السّردي بعضها ببعض" (هامون، 2003، صفحة 14). وهو تصنيف سيميولوجي يعتمد على الفعل ورد الفعل لدى هذه الشّخصيات. أما بخصوص حسن بحراوي فقد قسّم الشّخصيات إلى ثلاثة أنواع وحدّد داخل كلّ نوع ثلاثة نماذج (بحراوي، 1990، صفحة 268):

- **الشّخصية الجاذبة:** الشّيخ، المناضل، المرأة
- **الشّخصية المرهوبة الجانب:** الأب، الإقطاعي، المستعمر
- **الشّخصية ذات الكثافة السّيكولوجية:** اللّقيط، الشّاذّ جنسيا، الشّخصية المركبة

لقد استنبطت وطبّقت نمذجة حسن بحراوي على فئة الرعيل الأول من الروايات المغربية التي ظهرت بعد الاستقلال، خصوصا مع مبارك ربيع وعبد الكريم غلاب وآخرين، لأن الهدف ربما كان التأسيس لرواية مغربية تساهم في بناء الشّخصية الوطنية المغربية وتصوّر العلاقة مع الغرب المستعمر وتحفظ تاريخ المقاومة.

2-2- أنواع الشّخصيات في رواية أوان الحب أوان الحرب

تنتمي هذه الرواية إلى نوع الروايات الوطنية والحربية، التي تحاول أن تمتح من التاريخ الوطني والنضال ضدّ المستعمر. إنها رواية تحتفي بالذاكرة الجماعية وتحكي عن زمن ليس من السّهل إعادة تخييله، خصوصا أن

الكاتب ينتمي إلى جيل لم يعش هذه الفترة بل سمع عنها من أفواه الآباء والأجداد وقرأ عنها في كتب التاريخ فقط.

يقول عبد الملك مرتاض:« الذي يلاحظ عادة في شخصيات الرواية الوطنية أو الحربية أنها كلها أو جلّها تتّسم بصفات التّضحية الخارقة وحب التفاني في خدمة الوطن مما يجعلها تستأثر بحب القراء الذين ربوا على الخير وتمجيد الحرية» (مرتاض، 1998) وهذا ما سنلاحظه مع شخصية واحليم الذي اتخذ شكل البطل التقليدي الذي لا تتغير مواقفه ومبادؤه مع تنامي الحدث السردي.

1-2-2- الشخصيات الجاذبة:

- الشيخ: يمثله أب تريت، الشيخ القوي الذي يحبه الجميع، وتتذكره ابنته محتفية به إلى درجة أن هناك شبها بين ابنها وجدّه. وهي تعتبر الأمر مفخرة لها، وهو دليل ارتباطها به كما ارتبطت به كل القبيلة وحتى أصدقاؤه الذين ما زالوا على قيد الحياة.
- المناضل: وهو هنا قطب العمل الروائي الذي بين أيدينا، واحليم شاب نشأ على النضال وتربى على الدفاع عن الأرض والوطن ولبناء هذه الشّخصية الرئيسية عمد الكاتب إلى وصف القرية قبل ولادته، وكأنه يريد أن يمهد له كل سبب ليتبوأ مقعده من السّرد، فقد عاد السّارد إلى الماضي وعالج قصّة زواج بناصر بتريت وانتظارهما مولودا تأخر حد التوهان في الأضرحة والمساجد وشكل هاجسا لهما طيلة زواجهما. مما قد يعصف بعلاقتهما خصوصا في مجتمع يعتبر الخلف امتدادا للسلف ويرفض انقطاع العرق والأسرة والقبيلة. ولأنه شخصيّة رئيسيّة فقد عمدت الرواية إلى وصفه في كل مراحل حياته خصوصا بعد أن اشتدّ عودُه، أصبح نموذجا يحتذى به في الهيئة والفحولة والقوة الجسدية. جاء في النص: "يخرج واحليم من البيت فتى يانعا، قائما مستويا، فارعا فاتلا عضلاته، ملامح صارمة، تعابير وجهه محايدة، يضع فوطة على عنقه وطرفاه يتدليان على صدره المفتول، لا قميص، سروال قصير أبيض، من ثوب رقيق، إنه فصل الصيف." (بلاد، 2014، صفحة 56) هذه الصورة الجسدية تحاول تصوير بطل سينمائي نموذجي في هيئة جسدية مكتملة، العضلات البارزة إذ جاء الوصف: فاتلا، صدره المفتول، والعري الذي لا يخفي شيئا ناقصا، بل إن الصورة تؤكد على أنه متفوّق على باقي الشّبان بكونه يصرخ في وجوههم ويتزعمهم في الخرجات إلى الابتراد في العين والتلصّص على النساء. وما يدلّ على التفوّق ما جاء في النص: "لم يكن أحدهم يستطيع أن يتغلب على واحليم، واحليم

وحده من كانت يقبع في القعر من البركة المائية لدقائق طويلة، يقطع نفسه حتى يدبّ الهلع في نفوس أصحابه، وهم مقرفصون على الصّخور ينظرون إليه تحت الماء." (بلاد، 2014، صفحة 57) هذه الصورة الجسديّة تجعله محطّ إعجاب الفتيات ومن هنا تصنيفه كشخصية جاذبة.

بعد أن حكى السّارد مشاهدَ من طفولة واحليم الشقي المعتنى به كأمير لقبيلة سيرث عرشها حين يكبر. يصوّر جسده وهو شاب متفوّق وقائد لمجموعة أصحابه، تتغير الأقدار بدخول المستعمر المفاجئ للقرى المغربية. حدثت نقلة نوعية في حياة واحليم من الطفولة حتى الشباب لخّصها السّارد في قوله: "آن لك يا واحليم أن تكبر بسرعة" صحيح أن هذا الاختصار جعلنا في هوّة بين ماضي واحليم وحاضره كمناضل لكنها نقلة مبرّرة بحدث غير متوقع وهو دخول الاستعمار أي بداية حرب. "دقت في قلبه طبول الحرب كما دقت قبلها طبول الحب» (بلاد، 2014، صفحة 59) أصبح واحليم بطل مقاومة وتزعم عمليات كثيرة ضد العدو حتى أصبح أسطورة. هو إذن شخصية جاذبة لأنه قائد محبوب.

تحولت شخصية واحليم في نهاية الرواية إلى رمز أسطوري وشخصية عجائبية مجهولة المصير، تحولت إلى طيف أو شيء من هذا القبيل. رغم أن الرواية قدمته في البداية كشخصية عادية توفي ودفن في قبره كباقي الناس.

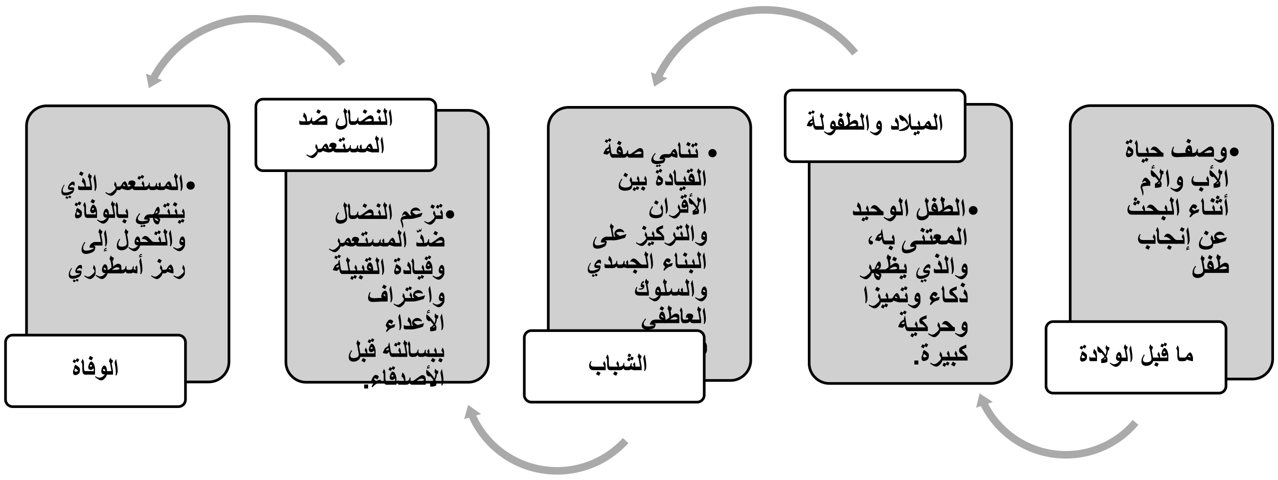
ويمكننا اختزال مراحل بناء شخصيّة واحليم في الشّكل الآتي:

- المرأة: المرأة في الرواية ممثلة في عدة شخصيات مرغوبة وجاذبة منها: تتريت وتوناروز ونساء القرية، إنها رمز إيجابي يحايث نبض الرجل، هي الإبنة البارة، الزوجة الصالحة، الصديقة السخية بجسدها، وهي شخصيات ثابتة على مواقفها الحياتية والنضالية، تتريت ظلت متشبثة بناصر وتوناروز بواحليم، رغم إغراءات المستعمر لهذه الأخيرة وتعذيبها. إنها رمز النضال والوفاء وشرفها من شرف القبيلة وإذا استبيحت الأرض استبيحت المرأة والعكس صحيح.

2-2-2- الشخصيات المرهوبة الجانب:

- الأب: سواء أكان ممثلا في أب تتريت فهو مرهوب الجانب، يخافه الناس ويحترمونه في الوقت نفسه، أو ممثلا في بناصر الذي يمثل نموذج الأب العطوف المحبّ وهو لا يلعب دور الأب المغربي الذي يخافه أولاده وزوجاته، بل يصوّر نموذجا غير عاديّ في زمن السّيبة، محب ورومنسي ويلاعب أولاده ويعشق بيته وحياته الأسرية.

وتجدر الإشـــارة إلى ورود اســـم بناصـــر في الإهـداء الـذي يُعـدّ عتبـة مهمّـة أيضـــا في التحليـل، نجـد في النص: "إلى بنـاصـــر بن سـعيد " أقديم" قرية آيت حلوان الشـاهدة على عنفوان التـاريخ وشـــموخ الإنســـان الأمازيغي متشـــبّثا بالأرض والشّـجر والماء" التاريخ الرسـميّ الذي همّش المكون الأمازيغي ونضـالات الجبال ومجد حركة المدن الكبرى فقط. كما يسـير الإهـداء ونمط الروايات العـائليـة التي تحتفي بـالمجـد العـائلي والسّلالات وهذا ما تبرزه كلمة "سليلة".



(بلاد، 2014، صـــفحـة 3) فالتطابق بين هذه الأســـماء يمكن تأويله باعتبار الشّـــخصـــيـة الرّوائية مسـتلهمة من الشّـخصـية الواقعيّة من قرية الكاتب، كما يتضـمّن الإهداء بين طياته محاولة للرجوع إلى الجذور وتأســـيس هوية تنبني على ثـالوث الحركـة الثقـافيـة الأمـازيغيـة، الأرض واللغـة والمـاء. وهـذا مـا تؤكده أيضـــا الشّـــخصـــية الواقعية الثانية المهداة إليها الرواية: "عائشـــة محمد ســـليلة "إيغيل" لسـانا أمازيغيا يوقع أناشـيد إزلي على فيقـاع الخوار" (بلاد، 2014، صـــفحـة 3). يُضـــمـر الإهداء إذن توجها نضـــاليا يســـير ونمط الرواية الوطنية التي تحاول البحث في جـذور التـاريخ وتبيـان ملابســـاتـه لإعـادة التأســـيس لتـاريخ المقـاومة الهـامشـــيّ بـدل

- الإقـطـاعـي: لا يوجـد نموذج واضـــح للإقطاعي الذي يتحكم في القرية ويسـلب النـاس أراضـيهـم الفلاحيـة، فالملكيـة هنا سـلالية مشـتركة تحكمها أعراف القبيلة. ويتوارث الأبناء الأرض بطريقة عادلة وهي من مميزات النظام القبلي الأمازيغي الـذي يعتمـد منـذ القـديم على مؤسّـــســـات اجتمـاعيـة تشـــاركيـة تكفل المســـاواة والعدل بين النـاس ومن بينها "الجماعت" أو "آيت ربعين" وغيرهما.
- المســتعمر: المســتعمر هو طرف الصّــراع الثّـاني الضّــروري في الروايات الوطنية، وهو هنا ليس فرنسـا أو إسـبانيا كدولة، بل هو شـخصـية كونتاناري الذي يمثل الاســتعمار الفرنسـي. عمد السـارد

إلى تصويره تصويرا كاريكاتوريا إمعانا في الاستهزاء به. يصفه بدقة من الخارج كأنه ينتقم منه. شبهه بالنازي هيتلر: "مسيو كونتناري رجل متين، كرشه ممتلئة، لكن قوامه رياضي، رأسه العريضة تكاد تغيب بين كتفيه المرتفعتين، يختلط لحم قفاه بشعر رأسه، حتى إنه ليبدو كلما استدبرته مثل قنفذ هرم تكسرت أشواكه، وتشعّبت اتّجاهاتها، أذناه كبيرتان، فاحمتا اللمة، يخرج شعرهما معقودا بعضه على بعض، لا يستطيع من فرط تشابكه تنظيفها ببنصره. عيناه منتفختان، محمرتان، عروقهما بارزة، تكادان تنفجران، تبدوان عندما يسدل عليهما جفنيه المرتخيين مثل بيضتي دجاجة تحت ثوب لا لون له، فمه طويل وشفتاه رقيقتان، تكاد العليا منهما تختفي، شاربه قصير ينقسم إلى شقّين عبارة عن خطّين يفصل بينهما بياض، غليظان من منبتهما ثم يرقّان وهما يناما على شفته، أنفه طويل حاد تبرز أرنبته معقوفة ناتئة، على رأسها خال في حجم حبة حمص سوداء نخرها السوس، أصابع يديه يغطيها شعر غير غزير، أصفر اللون، لا يملك من الأصابع إلا ثمانية..." (بلاد، 2014، صفحة 67) نلاحظ إذن كيف استرسلت الرواية في وصف كونتناري في مظهره الخارجي؛ استعمل النص الوصف العام لهيئته كشخص بدين وله كرش كبيرة بارزة، ثم الوصف الدقيق والمفصل لكل جزء من جسده وجهه وبشرته ويديه، وأمعنت في ذكر تفاصيل في وجهه مائلة إلى رسمه كوجه بشع تعافه النفس. واستعمل النص مجموعة من التشبيهات جعل فيها المشبّه به حيوانا: قنفذ هرم، الدجاجة، أو حبة حمص مسوّسة. وما يثير في الوصف هو اتجاه النص إلى النفي الذي يمعن في استثناء المشبه من الصفات التي قد تبدو إيجابية: لا لون له، شعرا غير غزير، لا يملك، تكاد تغيب. وهو الأمر الذي نجده عند وصف الشّعر، فقد ألبسه شعرا في مناطق لا يبدو فيها الشعر ذا جمالية ولا يعطي الفحولة المعروفة عند الرجال كالأذنين، وخلاف ذلك عندما جعل يديه دون شعر غزير، والسّارد هنا يحاول رسم كونتناري في أبشع صورة آدمية ممكنة مع الحفاظ على واقعيّة الوصف. يبدو من خلال تتبّع الصفات الجسدية أن شخصية تحمل كل ما في وجه المستعمرين من صفات غير محبّبة، فهو لا يمثل شخصا حقيقيا بل شعبا بأكمله، شعب الوجوه الصفراء الشّاحبة التي لها أنوف معقوفة وناتئة ولون جلد وشعر أصفر. إنه يمثل المستعمر الأوروبي كما هو في صورة المخيال المغربي.

بعد ذلك اتجه السّارد إلى الجانب الداخلي من شخصيّة كونتناري، كي تكتمل الصورة لدى القارئ. أعطت الرواية تاريخا شخصيا لكونتاري لأنه طرف في تأجيج الصّراع وتحريك الحدث الدرامي، تاريخ يفسّر تلك العدوانية المتأصّلة فيه، صور من طفولته شكلت عقدة نفسيّة وصنعت شخصيّة كارهة رغم أنه تمتّع في صغره بحنان تيريز التي عوّضته عن حنان أمّه المهملة. إن عقدته الكبرى كانت هي تعذيب والده له وهو صغير دون مبرّر، فقد وصفت الرواية منظرا بشعا للأب وهو ينهال بالرفس والركل على طفل صغير: "كان يحسّها ضربات فأس تهوي على رأسه، يضرب الباب بقبضته الحديدية فينخرم، تختفي يده فتدير المزلاج، ينفتح الباب ثم يسرع إلى ابنه، يقف قبالته مباشرة، ثم ينتظر حتي يسيل بول كونتناري الذي يرفع إليه عينيه الذّابلتين الدّامعتين في صمت، يطلب الرحمة والصّفح عن ذنوب لم يرتكبها بعدُ، يقفز إليه الأب بركله، ويجرّه من شعر قفاه، يسقط أرضا فيتكوّر الصّغير وقد فغر فمه حدّ ما وسعه الصراخ..." (بلاد، 2014، صفحة 67). كبر كونتناري إذًا في وسط غير آمن بين أم مجنونة وأب ساديّ يعذب ولده. وهذا الفرش السيكولوجي هو الذي سيعطي انسجاما لأحداث التعذيب في الرواية خصوصا حين يتلذّذ بتعذيب المقاومين من المغاربة.

كما وظفت الرواية شخصية كونتاري لخدمة قيمة الحرية والتشبث بالأرض إذ جعلته يعترف ببسالة المغاربة والمقاومين ودرجة تشبثهم بأرضهم. وكونتاري ليس الممثل الوحيد للمستعمر بل نجد أيضا شخصية شوفالييه، مساعده الأساسي.

3-2-2-الشّخصيات ذات الكثافة السّيكولوجية:

- اللّقيط: شخصيّة ظهرت في الرواية المغربية، تجمع كلّ قلق الوجود والأسئلة الحائرة، اللّقيط شخص لا يعرف أمه أو أباه أو هما معا، لا ينتمي إلى شجرة ولا قبيلة، وهي شخصيّة ذات كثافة سيكولوجية عالية وديناميه لها دور أساسيّ في طرح الأسئلة الصّعبة وتعميق الرّواية، لكننا لا نجد له مثالا في هذه الرّواية لأنها تحاول أن تبني مجتمعا متماسكا يحارب ضدّ الاستعمار ولا يمكن أن تضع شخصيّات لهذا النموذج لأنه يتنافى مع القيم العائلية والسّلالية التي تدافع عنها الرواية.
- الشّاذّ جنسيّا: الشاذّ جنسيّا هو الشّخص الذي له ميول غير عادية من الناحية الجنسيّة ولعلّ المثال الواضح هو الخائن أدوز الذي جمع بين نمطين نمط الشّخصية الخائنة المقابلة للشّخصية المناضلة، والشاذّة جنسيا حيث أظهر سادية جنسية أثناء تعامله

الشخصيات الجاذبة	الشخصيات مرهوبة الجانب	الشخصيات ذات الكثافة السيكولوجية
• الشيخ+ • المناضل+ • المرأة+	• الأب+ • الإقطاعي+ • المستعمر+	• -اللقيط - • -الشاذ جنسيا+ • -الشخصية المركبة-

من توناروز التي اعتدى عليها وهي مكبّلة. وما يبين الشحنة السيكولوجية أنه ارتبط بها قبلا وبقي يتحين الفرصة للانتقام منها. وقد أشارت الرواية إلى طفولة أدوز التي طبعها حادث إلقاء أمه من سطح البيت من قِبَلِ أبيه. والرواية لا تفصّل في الشّخصيات ذات الكثافة السيكولوجية بل تقدّمها باختصار شديد لأن الهدف يبقى كتابة ملحمة وطنية ينتصر فيها الجمعي على الفردي.

- الشخصية المركبة: أو المعقّدة، نوع من الشّخصيات التي أهملتها الرواية، ولكن بالحفر داخل النصّ نجد أن الملامح النفسية لبعض الجنود الفرنسيين الذين يؤنّبهم ضميرهم الإنساني يجعل شخصياتهم مزدوجة خصوصا أثناء غاراتهم العنيفة على القرية وقتل الأطفال واغتصاب النسوة. ونموذج الشّخصية المزدوجة أيضا لحو بن علي الذي كان يدعي الجنون أمام الفرنسيين وهو في الحقيقة جاسوس يجمع المعلومات لصالح المقاومة المغربية.

يبين الجدول الآتي النّماذج التي غطّتها شخصيات رواية "أوان الحب.. أوان الحرب" في مقترح حسن بحراوي:

أشرنا بعلامة (زائد) إلى الحضور وبعلامة (ناقص) إلى الغياب، لنوضح مدى انتشار الشّخصيات الروائية على مقترح حسن بحراوي في النّمذجة.

ركزت الرواية على الشّخصيات الجاذبة والشخصيات مرهوبة الجانب التي تحضر بقوة من خلال أدوار تيماتيكية متعددة أحيانا. مفاد الأمر أن الصراع الأساسي في الرواية كان بين مواطنين يملكون قضية عادلة وأرضا مغتصبة يدافعون عنها تسود بينهم علاقة حب، ومستعمرين يملكون السلاح والقوة العسكرية والاستخبارات ويستهدفون المتمردين الأحرار بالقتل؛ هي إذن علاقة حرب.

استنتاجات:

تتّسم الشّخصية في رواية " أوان الحب أوان الحرب" بالاتساق والنمطية، وهو أمر يسرّ مع الاختيار المقامي الذي يرى في الرواية دفاعا عن الهوية، والذي يضمر بعدا

إيديولوجيا يسعى إلى الحفاظ على الذاكرة من الاندثار والنسيان ويحمل همّ توعية الأجيال اللاحقة بما قامت به الأجيال السّابقة من أجل استرجاع الكرامة والأرض من المستعمر الفرنسي والإسباني. الشيء الذي جعل الشّخصيات أقرب إلى الأدوار العامة خصوصا بغياب الشّخصيات ذات الكثافة السّيكولوجية العالية، أو الشّخصيات المعقّدة، كما أن أغلب الشّخصيات لم تغير مواقفها من بداية السّرد حتى نهايته، وهو أمر تبرّره قصدية الدفاع عن الشّخصية المغربية كما سبق الذكر. خصوصا أن هذه الشخصيات تحمل أسماء أمازيغية مما يسلط الضوء على بُعد أصيل هو رافد الأصول الأمازيغية.

إن التطابق الكبير بين شخصيات الرواية والنّمذجة الموضوعة من قِبَلِ حسن بحراوي للشّخصيات في الرواية المغربية يدلّ على فعالية هذه النمذجة وعلى استمرار الرواية المغربية في اعتمادها رغم مرور وقت طويل على الاستعمار، كأن الذاكرة القرائية تشكلت بتلك القراءات الأولى وبقيت وفية لها مدة طويلة من الزمن.

تمثل الرواية نموذجا للرواية المغربية التي أبدعت على منوال الرواية التقليدية، التي تنتمي إلى مجموعة الروايات الوطنية والحربية التي ظهرت بعد الاستقلال، تذكرنا بروايات عبد الكريم غلاب: دفنا الماضي، المعلم علي، وروايات مبارك ربيع كالطيبون. وهذا يؤكد فرضيتنا الأولى التي تقول بأن زمن الكتابة لا يحدّد بالضرورة شكل الرواية.

لائحة المراجع:

1. حسن بحراوي. (1990). بنية الشّكل الروائي: الفضاء، الزمن، الشخصية. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
2. عبد الملك مرتاض. (1998). في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السّرد. الكويت: سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون.
3. فيليب هامون. (2003). سيميولوجية الشخصيات الروائية، ت سعيد بنكراد، م عبد الفتاح كيليطو. اللاذقية، سوريا: دار الحوار.
4. كريم بلاد. (2014). أوان الحب.. أوان الحرب. تارودانت: منشورات منتدى الأدب لمبدعي الجنوب.
5. محمد برادة. (2012). الرواية العربية ورهان التجديد. القاهرة: الهيئة العامة المصرية للكتاب.

*باحث دكتوراه

كلية الآداب والعلوم الإنسانية مكناس

من السّردية إلى التّداوليّة.. رؤى ومفاهيمُ

مليكة فهيم *

أولًا: عتبة البحث

عندما ظهرت اللّسانيات، وفرضت وجودها، شكلت دافعًا مهمًّا ومرجعية معرفية حاسمة في ظهور البنيوية، بوصفها إبدالًا معرفيًا شكّل قطيعة في تاريخ الفكر الإنساني. اتخذها الباحثون والمشتغلون بالأدب عمومًا، رافدًا معرفيًّا في مقاربتهم للأدب في شتى أجناسه، وخاصة مع المبادئ التي أسّسها العالم اللساني فرديناند دو سوسّير، وظهور كتابه "محاضرات في اللسانيات العامة"، إذ تمّ الاهتمام بكل مستويات اللغة، ونعني بذلك، المستوى الصوتي، المستوى المعجمي، المستوى الصرفي، المستوى التركيبي، المستوى الدلالي". وهكذا "وجدت الدراسات الشكلانية، وكذا اللسانيات الحديثة، إقبالًا كبيرًا خلال الستينات من القرن الماضي، وأصبح السرد Narration يحظى بمكانة متميزة. وهذا ما جعل رولان بارت (1966)، وهو ينهل من الوعي الجديد الذي تشكل في المرحلة البنيوية، وهو يشتغل على مفهوم "السّرد" يتفطن إلى أن السّرد لا يكون حاضرًا فقط من خلال الأنواع السردية التقليدية مثل الملاحم والأساطير والحكايات، أو الأنماط الحديثة مثل القصة القصيرة والرواية، وإنما يشمل الوجود بكامله "إنه تمامًا مثل الحياة". كان لهذه المقولة فعل السحر والهيمنة على كل الدراسات الحديثة التي تهتمّ بالسرد. ومنذ ذلك الزمن، وانطلاقًا من هذه الكلية التي أصبح يكتسبها مفهوم "السّرد"، انبثقت السرديات والسيميائيات الحكائية من خلال اجتهادات (جنيت- غريماس)، وهما المنظّران اللذان يتمتعان بالصرامة والدقة وتوليد المفاهيم، حيث ركز السرديّون على الشكل "الدال"، وركّز السّميائيّون على المحتوى "المدلول". كما لعبت الصّحافة العلمية المتخصّصة دورًا بارزًا في نشر وتوسيع أفق الاهتمام بالسّرد، خاصة مجلة "بويطيقا"، ومجلة "سيمويطيقا"، إضافة إلى النقاش العلميّ المجدّد الذي كانت تصدح به المؤتمرات العلميّة. فتقدمت الأبحاث السّرديّة العالميّة وتعدّدت تصوّراتها ومقارباتها وصارت لها بصمتها الخاصّة وسط منجزات الفكر الأدبي الإنساني. كما منحت العلوم المعرفية، التي عرفت تقدّمًا في السنوات الأخيرة السّرد مكانة متجذّرة على مستوى التجربة الإنسانية عامّة. و"لتوضيح هذه الفكرة الجديدة حول شمولية السرد، ينطلق "تورنر" من فكرة مؤدّاها أن كل طاقاتنا وملكاتنا العقلية تعتمد بصورة خاصة على السرد، بوصفه يمثل الأدوات الرئيسة التي نقوم بها في النظر إلى المستقبل، أو توقع الأشياء، أو شرحها وتفسيرها". وهذا ما منح السّرد دورًا كبيرًا في الحياة العلمية، فهو حاضر في كلّ شيء إلى الحدّ الذي أصبح معه السّرد يتجاوز موضوعات الأدب، وسينفتح على مختلف العلوم والاختصاصات. وتأسيسًا على ذلك،

أصبح السّرد حاضرًا في كل الدراسات الحديثة، بوصفه يتحقق في كل الخطابات. ويمكن الحديث عن السّرد سواء على مستوى النظرية السردية أو على مستوى التحليل السردي، من خلال مرحلتين:

الأولى: مرحلة التأسيس التي ارتبطت بالبنيوية، حيث تشكلت وتبلورت الأسس الكلاسيكية للبحوث السردية.

الثانية: مرحلة التطور، وتسمّى أيضًا مرحلة "ما بعد السرديات الكلاسيكية"، ويزعم المنظّرون أن بدايتها كانت مع أواسط الثمانينات إلى الآن.

وينفتح السّرد اليوم على اختصاصات مختلفة منها: التحليل النفسي، السّرديات النسائية، نظرية العوالم الممكنة، إضافة إلى المقاربات التي تتأسس على المعلومات وتكنولوجيا الوسائط الجديدة. وظهر مجموعة من الرواد الذين عملوا على مواصلة المشوار الشكلاني ومنحه الشرعية العلمية في الدرس الأدبي، خصوصًا بعد أن حظيت النّصوص الشكلانية بالترجمة من الروسية إلى الفرنسية على يد تزفيتان تودوروف.(1)"

استطاعت الدراسات السردية أن تحقق عدة نجاحات على مستوى بناء المفاهيم التي تشتغل على النص السردي وفق تصورات مختلفة، واستطاعت أن تمنح الخطاب النقدي أدوات إجرائية أتت فعاليتها ونجاعتها في مقاربة النصوص السردية. وقد انبنت هذه الدراسات على تراكمات معرفية مهدت لها الطريق؛ وخاصة مع ظهور كتاب جيرار جنيت "خطاب الحكاية" سنة (1972)، الذي يعتبره الكثير من النقاد البداية الفعلية للسرديات، لذلك، يقول سعيد يقطين: "نتّفق مع ميك بال حين تتحدث عن "ما قبل جنيت (1972)، وما بعده" للدّلالة على ميلاد السرديات الفعلية علمًا قائما بذاته.(2)"

وهكذا نرى أن اقتراح الشكلانيين الروس، الأدبيةَ موضوعًا للشعرية الجديدة، أعطى تصورًا جديدًا للأدب: فالأدبية هي المعيار الذي يجعل من عمل ما عملًا أدبيًّا، بوصفها تجسّد أساس حقيقته الموجودة في الشكل، والتي يصوغها الكاتب ويحوّلها إلى تجربة تقبل المشاركة والتفاعل بين العمل الفني والمتلقي. إذ كان هدفهم البحث "في الخصائص التي تجعل من الأدب أدبًا بالفعل، ولخّصوا هذه الخصائص في مصطلح واحد سمّوه الأدبية La littérarité"(3)، وكان التركيز على دراسة النصوص الإبداعية دراسة محايثة، لا تتعالق مع واقعها الخارجي الذي تراه الشكلانية موضوعًا غير أصيل للدراسة الأدبية. وتوجهت نحو تحرير الدراسات الأدبية من كل الجوانب الخارجية المتصلة بالإيديولوجيا أو بالظروف الاجتماعية والنفسية أو المتصلة بالسّياق التاريخي. لذلك يمكننا القول الآن، إنه وقد قرب مرور قرن من الزمن على طرح الشكلانيين الروس للأدبية، لا يزال الدارسون يعملون على توضيحها ويحدّدونها تحديدات مختلفة، ويبحثون عنها من زوايا نظرية ومنهجيّة معيّنة. إن الموضوع يفتح أفقًا للتفكير والبحث وتقديم فرضيات واختيار استراتيجيات، يتمّ الكشف عنها من خلال العمل الذائب والمتواصل والمتطور"(4). وإذا اشتغل الشكلانيون على الأدبية، فقد نهج

السّرديون نهجَهم، وحدّدوا موضوعهم واختاروا له "اسم السّردية Narrativité" قياسًا على الأدبية.(5)"

ثانيًا: من السردية إلى التداولية

تمكّن "باختين" من نحت مجموعة من المصطلحات الجديدة التي لها القدرة على مقاربة الخطاب السردي، "وهي مفاهيم تنقلنا بانسجام تامّ مما هو لفظي إلى ما هو دلالي مثل التناصّ، التعدد اللغوي، البوليفونية، وأسلوبية الخطاب التي ركز فيها على دور الخطاب غير المباشر الحرّ في تفعيل تداخل الأصوات في الملفوظ الواحد"(6). ورغم أنه شيّد مقارباته السردية على قاعدة شكلانية، فقد انتقد الطرح الشكلانيّ معلنًا كل العلوم الإنسانية باختلاف أنواعها تتقاطع في النصّ. وقبل أن يختار التوجه إلى الماركسية بوصفها تعبيرا عن تصوره المنهجي، أشار إلى توجهين اثنين، الأول "لساني، والآخر يحيل إلى تخصّص لا يحمل في البداية أي اسم، وأشار إليه في كتاباته بـ"العبر لسانية"، وهو يشبه في مقاربته إلى حدّ بعيد التداولية"(7). يتضح أن بوادر الانتقال في المقاربة السردية من اللسانيات إلى التداولية، قد لمّح إليها باختين في العشرينات من القرن الماضي بشكل جليّ و"أكد دور ما سماه العبر لساني في مقاربة مستويات أخرى من النص"(8). لكن رغم ذلك، ترسخ اسم شارل موريس لدى أغلب الدارسين، بوصفه رائدًا للتداولية، إذ أشارت قولته الشهيرة سنة (1938) إلى "ذلك الفرع من السّيميائيّات الذي يُعنى بدراسة العلاقة بين اللّغة ومستعمليها"(9). ورغم أن البحث في روافد التداولية، كما يشير بعض الدارسين، يبيّن أنه كانت هناك جهود سابقة، تتمثل على سبيل المثال لا الحصر في اجتهادات شارل ساندرس بيرس Charles Sanders Peirce، الذي اهتمّ بالإشارة اهتمامًا بالغًا، خاصة عندما تحدث عن الواقع المدلول وارتباطه بالفردي والاجتماعي؛ لكنه "راح ضحية السلطة الرمزية لخطاب من يصنّفون أنفسهم بالنقاد من جهة، والتأويلات الخاطئة لبعض أفكاره من جهة أخرى"(10)، ورغم الأبحاث المهمّة والرائدة للّغة في المستوى التركيبي والصوتي، ظلت إشكالات الاستعمال اللغويّ مسكوتًا عنها، بدعوى أنها صعبة الدراسة. غير أن التطوّرات المعرفية التي عرفتها فترة الخمسينات أظهرت بالملموس أن فترة التجاهل قد انقضت. فظهرت محاضرات أوستن ودراسات تلميذه سورل، لتدشن محطّة جديدة في الأبحاث اللسانية وهي محطة التداولية.

ثالثًا: نبذة تاريخية موجزة عن التداوليّة

غدت التداوليّة بؤرة لتخصّصات عديدة، منها اللسانيّة والفلسفيّة والأنثروبولوجيّة والنفسيّة وغيرها، إذ شكلت حقلًا خصبًا أعاد النظر في قضايا الاستعمال اللغوي وآليات التواصل مثل مقصديّة المتخاطبين والحجاج والإحالة والاستلزام الحواريّ، المنبثق خلال التفاعل الإنساني. وهذا ما يجعلنا نستنتج بأنها "لم تعد علمًا لغويًا محضًا بالمعنى التقليديّ، علمًا يكتفي بوصف وتفسير البُنى اللغوية، ويتوقّف عند حدودها وأشكالها الظّاهرة، ولكنها علم جديد للتواصل يدرس الظواهر اللّغوية في

مجال الاستعمال؛ ويدمج من ثَمّ مشاريعَ معرفيةً متعددة في دراسة ظاهرة " التواصل اللغوي وتفسيره.(11)"

ولقد استفادت التداولية من الانفتاح المعرفي ومرونة الجانب النظري والمنهجي، الأمر الذي يقودنا إلى استنتاج أن هناك تداولياتٍ عديدةً وليس تداولية بصيغة المفرد. وهذا ما أكده "فان دايك" حين قال: "وبينما كانت أغراض التراكيب النحوية والسيمانطيقية ومكانتهما من علم النحو أغراضًا واضحة شيئًا ما، فإن مهامّ التداولية وإسهامها في النظرية اللسانية لا تزال محلّ خلاف على الإطلاق"(12). ورغم ذلك، أضحت التداولية محطّ انتباه وتفكير الكثير من الدارسين، إذ تعتبر اليوم اتجاهًا معرفيًّا خصبًا بعد أن كانت تنعت بسلّة المهملات. ونحن نبحث في التاريخ المرجعي للتداولية، يتّضح لنا أن تتبع مسار تاريخ المعرفة، هو دراسة في الخيوط المتشابكة الموجودة بينها؛ فالنظريات والأفكار هي مجموعة من التراكمات والامتدادات والتصويبات والمراجعات. "فهو ملتقى جملة من الاختصاصات المعرفية كالفلسفة والسيميائيات والرياضيات والبحوث النفسية والاجتماعية والذهنية، وهي اختصاصات بقدر ما تؤسس لفروضها ومفاهيمها الخاصة، بقدر ما كانت رافدا خصبا للتداولية"(13). وإذا كانت الفلسفة التحليلية، قد غيرت اتجاه الدراسات الفلسفية، إذ ابتعدت عن التخريجات المثالية التي بصمتها لفترات طويلة، وأحجمت عن تشييد الأنساق الفلسفية الكبرى، فقد اشتغل أعلام التداولية بتجزيئ القضايا اللغوية، تجسيدًا للتحولات المعرفية والمنهجية، لذلك اهتموا بقضايا الاستلزام الحواري ومضمرات القول، دون أن يكون طموحهم بناء أنساق لسانية كبرى. فصبّوا جلّ تركيزهم على قضايا التواصل الإنساني، لاعتقادهم الراسخ بتشابك الظواهر اللغوية وصعوبة حصرها. وشكلت منهجية مدرسة أوكسفورد في تعاملها مع القضايا الفلسفية أيضا، منطلقا لكل من أوستن وسورل، "وقد تجلى ذلك بوضوح من خلال وقوف أوستن عند ظاهرة الإيهام الوصفي، وتنصيصه على ضرورة رصد خواصّ الأفعال الكلامية، وسعيه للتميز في الملفوظات بين المجازية والتقريرية.(14)"

لقد ظلت الأبحاث التداولية في بداياتها مقتصرة على معجم محدود مثل: ظروف المكان والزمان والضمائر. كما أن " تعريف موريس للتداولية ظلّ واسعًا وفضفاضًا يتعدّى حدود ما هو لساني إلى ما هو سيميائي، بل ويتعدّى المجال الإنساني إلى الحيواني والآلي"(15). وتعدُّ المحاضرات التي ألقاها أوستن بجامعة هارفر سنة (1955)، والتي تناول فيها فلسفة وليام جيمس، مرحلة مهمّة في تحديد معالم التداولية؛ وخاصة دراساته حول أفعال الكلام، التي تلقّفها سورل وطوّرها فيما بعدُ، إذ بيّن أوستن عددًا كبيرًا من الجمل التي لا تصف العالم ولكن تغيّره.

وبعد أن كانت التداولية مشروعًا مؤجلًا، تطورت مع أبحاث كل من أوستن وغرايس، وبعدها جاءت المرحلة الأهم وهي الفترة التي انفتحت على العلوم المعرفية والدراسات المتعلقة بالذكاء الاصطناعي، وهي اجتهادات

وسّعت من حقل التداولية، فبزغ ما يعرف بالتداوليّة المعرفيّة Pragmatique Cognitive مع نظرية الملاءمة Théorie de Pertinence لسبيربر وولسن. أما ديكرو فأضفى على التداوليّة بعدًا دلاليًّا، حينما حاول التأسيس لتداولية مندمجة في الدلالة ضمن ما يعرف بنظرية الحجاج في اللغة، إلا أن الصعوبات التي واجهتها نظريته دفعته إلى تبني أطروحة الباحثة ماريون كاريل المعروفة بنظرية المجموعات الدلالية، وهي نظرية تنفتح على النظرية العامة لتعدد الأصوات.(16)"

رابعًا: التداوليّة لغة واصطلاحًا

■التداوليّةُ لغةً

التداوليّة أو التداوليات أو النفعيّة أو السّياقيّة أو البراغماتيّة أو الوظيفيّة، دوالُّ مختلفةٌ تحدّد التوجّه العلمي الذي انبثق من اللسانيّات الحديثة أي التداوليّة. ويظلّ مصطلح التداوليّة الأكثر شيوعًا بين الدارسين. "وهو مصطلح مركب من وحدتين إحداهما معجمية "تداول" والأخرى صرفية "ية" دالة على مصدر صناعي. والدال والواو واللام في اللغة أصلان أحدهما يدل على تحول الشيء من مكان إلى مكان. والآخر يدل على ضعف واسترخاء"(17)، والدولة تغير الزمان من وضعية مزرية إلى وضعية فرح وسرور. ولقد جاء في "سورة آل عمران" (الآية 140): {إِنْ يَمْسَسْكُمْ قَرْحٌ فَقَدْ مَسَّ الْقَوْمَ قَرْحٌ مِثْلُهُ ۚ وَتِلْكَ الْأَيَّامُ نُدَاوِلُهَا بَيْنَ النَّاسِ}، أي نديرها بينهم. ونقول دواليك أي مداولة على الأمر. "والدولة في الحرب أن تدال إحدى الفئتين على الأخرى، يقال كانت لنا عليهم الدولة"(18)، وقد تداولته الأيدي: أخذته هذه مرة وتلك أخرى.

نستشفّ أن هناك دلالتين تتبنّاهما المعاجم القديمة، هناك معنى التحول من حال إلى حال؛ ثم هناك الدلالة المرتبطة بالحركة، فالضمة تدل على التبدّل والتغيّر، والفتحة تدل على الحرب، ويتساويان أحيانا أخرى.

■التداوليّةُ اصطلاحًا

تطورت التداولية في سبعينات وثمانينات القرن الماضي، وتعددت اتجاهاتها، إلى حد القطيعة مع مقاربة موريس، التي وإن كانت تحتفظ بريادتها، "فهو يستخدم "العلامة" لا القولة، و"المؤول" من دون أن يأتي على ذكر المتكلم، الذي أصبح فيما بعدُ، ومقاصده، بؤرة اهتمام التداوليات، حيث أصبحت سيرورة إنتاج المعنى ومنتجوه، لا الناتج النهائي، مركزا لاشتغالها.(19)"

وقد تضافرت اجتهادات عديد المنظّرين لإعطاء تعريف جامع، يزيل اللّبس عن التداوليّة، بالنّسبة إلى آن ربول وجاك موشلار "يمكن أن نعرفها بصفة عامة على أنها دراسة استعمال اللّغة، في مقابل دراسة النّسق اللّغوي الذي يمكن اعتباره ضمن اختصاصات اللّسانيات. وعندما نتحدث عن استعمال اللّغة، فإن هذا الاستعمال ليس محايدًا. فالإشارات على سبيل الذّكر لا يمكن أن تؤول إلا داخل سياقها التلفّظي، كما أن الكلمات تدلّ في مناسبات كثيرة على معانٍ تتجاوز ما ننوي التّعبير عنه"(20). وحسب سبيربر وويلسون، فإن التداولية "تهتمّ بكل المظاهر الملائمة لتأويل الجمل تأويلًا كاملًا في سياقات معينة، وهذه المظاهر قد تكون

مرتبطة بالشّفرة اللسانية أو غير مرتبطة بها"(21). وهذا التعريف لا يبتعد كثيرًا عن مقولة "فان دايك"، حين ذكر أن "البناء النظري للعبارات على المستويين الصوري والدلالي ينبغي أن يكمل ويتمم بالمستوى الثالث، أعني بمستوى فعل الكلام. وذلك أن كل عبارة متلفَّظ بها ينبغي ألاّ توصف فقط من وجهة تركيبها الداخلي والمعنى المحدد لها، بل ينبغي أن ينظر إليها كذلك من جهة الفعل التامّ الإنجاز المؤدي إلى إنتاج تلك العبارة. ووصف هذا المستوى هو الذي يهيئ شروطًا حاسمة لغاية إنشاء وتركيب جزء من ضروب التواضع والاتفاق، ما يجعل العبارات مقبولة، أعني أن يصير تركيبها مناسبا لمقتضى الحال بالنظر إلى السّياق التّواصلي"(22). وإذا كان التّواصل، حسب J.Mey، يحدث في المجتمع من خلال اللغة، فإن مستعملي اللغة، يعتبرون موجودات اجتماعية، يخضعون لإكراهات المجتمع من خلال استعمالهم الطرائق اللسانية التواصلية. ومن ثَمَّ فالتداوليات هي "دراسة استعمال الألسن في التواصل الإنساني كما يشترطه المجتمع وظروفه.(23)"

ترتبط التداوليات إذن، بشكل وثيق بالمستعملين وبالسياق ومكوّناته، وتنطلق أيضا من توجه مجتمعي مشترك، وهذا ما يجعلها متعارضة مع حقليْ النحو والدلالة في تفسير الظاهرة اللسانية. ولقد ركّز "ماي" على مقاربتين مختلفتين:

التداوليات الخاصة : Micropragmatics تهتمّ بمستوى استعمال اللسان والتضمين في عملية التخاطب والسياق، والإحالة والاستلزام التخاطبي، وتحليل المحادثة.

والتداوليات العامة أو الكلية Macropragmatics، التي تركز على مكوّنيْ المجتمع والثقافة ومباحث استعمال الألسن في التواصل.

وتبقى إشكالية تعريف التداوليات مسألة صعبة؛ وذلك لوفرة المقاربات والاجتهادات في هذا المجال. بل نجد في الأغلب الأعمّ تعريفات جزئية تعكس توجه واضع التعريف نفسه. وأما أريلAriel Mira/، فقد خلُصت إلى تحديد ما سمته "الخيمة التداولية الكبرى"(24) التي تضمّ: الإشاريات، تحديد المعنى، والأفعال الكلامية، والتنغيم، والخطاب، والاستلزام التخاطبي، والاستدلالات التصريحية. وقد انتهت أريل إلى الحلّ الأنجع للفصل بين النحو/ الدلالة، والتداوليات من خلال التقيّد بثنائية الشفرة/ الاستدلال(25). ذلك أن بناء الاستدلالات لا تبنى فقط اعتمادًا على معارفنا النحوية، بل على قدراتنا في الاستدلال، حيث نستنجد بمكتسباتنا العامة التي تعبّد الطريق الفاصل بين المعطيات والاستنتاجات.

في حين رأت جيني توماس Jenny Thomas أن التعريفات التي انتشرت في فترة الثمانينات من القرن العشرين لم تضع حدودًا فاصلة بين التداوليات وحقل علم الدلالة الحديث، الذي يهتمّ أيضًا بالمعنى في الاستعمال وفي السياق. "وأشارت توماس إلى أن علّة الإصرار على مثل هذه التعريفات هي رغبة الانضواء إلى أحد الاتجاهين: اتجاه معنى المتكلم، واتجاه تأويل القولات؛ فالتيار الأول يركز على المتكلم وينحو منحى اجتماعيًّا، أما التيار الثاني فهو من ذوي التوجه العرفاني الذين

يركزون على آليات فهم القولات من قبل المخاطب"(26). أما شيفون شابمان Siobhan Chapman، فقد صنفت التداوليات إلى صنفين:

التداوليات الكلاسيكية: وتتضمّن أعمال أوستن خاصة نظرية أفعال الكلام وأعمال سورل ونظرية الاستلزام لغرايس.

التداوليات الحديثة: وتضمّ أعمال الغرايسيون الجدد، الذين طوروا الأعمال الأصلية لغرايس. وقد عمدوا إلى اقتراح قواعد تفسر آليّات المحادثة بطريقة أقلّ تعقيدا من قواعد غرايس. أما تيار نظرية الملاءمة، فقد قلص "قواعد غرايس إلى مبدإٍ وحيد ذي مكوّن عرفانيّ وآخر تواصليّ. ويظهر الاهتمام بصورة أكبر بالعملية التفاعلية بين المتخاطبين وأثرها في الاستدلال، في حين ركز غرايس والغرايسيون الجدد على دور المخاطب. كما أضاف تيار الملاءمة مستوى وسيطًا بين المعنى الدلالي الذي لم تتمّ شروط صدقه، والتّصريح التامّ شروط الصدق، والاستلزام غير الخاضع لشروط الصدق.(27)"

خامسًا: بعض مفاهيم التداوليّة

■الاستلزام الحواري عند غرايس

لقد انفتحت التداولية على مبحث العلوم المعرفية من خلال البحوث التي قدمها غرايس لنظرية المحادثة، والتي تعتبر مقدمة مهمّة لتطور نظرية الملاءمة لدى سبربر وولسن. لقد أولى غرايس عناية كبرى لقضايا الاستدلال. وتتّضح ملامح هذا التوجه الجديد، عندما نشر مقالًا بعنوان The meaning (1957)، بالإضافة إلى محاضراته حول "فلسفة وليام جيمس، بجامعة هارفارد 1967. "كما توسّع في توصيف العمليات الذهنية اللازمة لفهم الملفوظات وتأويلها في مقاله(Logic and Conversation) .(28). وهي القضايا التي لم تكن محلّ اهتمام منظّري التداولية الذين انشغلوا في المراحل الأولى بالأفعال الكلامية. "حيث نصّ على أن المتخاطبين عندما يتحاورون، فإنما يقبلون ضمنًا بجملة من القواعد والمواضعات، وهي قواعد تحكم عمليات التواصل، وتوجه نحو نهايته الإيجابية، بعد سيرورة من الاستلزامات والاستنتاجات والتخمينات والافتراضات المسبقة الخفية. على هذا الأساس أضحى تأويل الملفوظات رهينًا بثلاثة عوامل: معنى الجملة، والسياق (اللساني وغير اللساني)، علاوة على مبدإٍ التعاون.(29)"

ويتأسس مبدأ التعاون Cooperative Principale عند غرايس على أربعة قواعد هي: قاعدة الكمية، قاعدة الكيفية، قاعدة العلاقة، قاعدة النّوع. كما يعتبر الاستلزام التخاطبي آلية مهمّة في التداوليات عموما، أي تفسير "كيف يمكن للمتكلم أن يعني أكثر مما يقول في عملية التخاطب؛ أي: كيف تبلغ القولات المخاطب أكثر من معانيها الحرفيّة، وكيف يتمكن المخاطب من التأويل"(30). وقد بنى غرايس نظريته في "الاستلزام التخاطبي" اعتمادا على مقاربته للمعنى، عندما تحدث عن المعنى الطبيعي والمعنى غير الطبيعي من جهة، ومن جهة أخرى مقاربته الاستدلالية للتواصل، إذ اشتغل على تحليل الحوار وفكّ آلياته عن طريق مبدإ التعاون.

أي أن نظرية الاستلزام التخاطبي سدّت ثغرة توصيف وتفسير عملية التخاطب.

■**المقصدية الخطابية**

نشأ الاهتمام بالقصدية في كنف الأبحاث التي اهتمت بالاستعمال العادي للسان وبالحوار بشكل خاص. كما يمكن تطبيق تخريجاتها على أشكال متعددة من الخطابات. وقد ظهر الاهتمام بالقصد والقصدية في الدراسات التداولية، حينما شيّد جون أوستن j. L. Austen نظريته في أفعال الكلام، التي شيّدت على نقطة أساسية، تفيد أننا ونحن ننتج قولاتنا، فإننا من جهة نتجاوز المقولات النحوية والمقولات الدلالية التي تعتمد معيار مطابقة الواقع الخارجي صدق/كذب. ومن جهة أخرى فإننا ننجز أفعالًا أو جزءًا منها. وتأسيسًا على ذلك، رأى أوستن أن هناك عملا منجزا ضمن كل قولة مستعملة.

صاغ أوستين نظرية "الأفعال الكلامية"، وهو يعني بلفظ فعل acte وليس verbe؛ "ومفاد الفكرة المركزية التي دافع عنها أوستن أن تحديد الفعل الكلامي الذي نستعمل له، بصورة معيارية، جملة معينة هو الذي يعطينا معنى تلك الجملة"(31)، وقد ميز بين ثلاثة أنواع من الأفعال الكلامية:

–فعل القول(locutionary act)

–الفعل المتضمن في القول (illocutionary act)

–فعل التأثير بالقول(perlocutionary act)

وقد اهتم أوستن بفعل المتضمن في القول، ذلك أن هذا الفعل هو ما ننجز. وهو مرتبط بفعل التأثير بالقول، وهو المعنى الذي يقصده المتكلم وهو ينتج القول. على سبيل المثال حين تقول الأم لابنتها التي تستعدّ للخروج من البيت: "الثلج ما زال يتساقط"، فإن فهمها لقصدها، الذي تفترض أنها تطلب منها عدم الخروج، يتأسس عليه نجاعة الفعل المتضمن في القول من ناحية، وفعل التأثير بالقول من ناحية أخرى، وإن لم يتحقق فعل التأثير.

تعتبر المقصدية من المفاهيم والمفاتيح الأساسية التي تتأسس عليها التداولية وهي تحاول البحث في علاقة الباثّ بالمرسَل إليه. وهكذا تهتمّ المقصدية بالدلالة الضمنيّة، متجاوزة الدلالة الحرفية، أي ترتبط بالتأويل. يحتوي كل خطاب على مقصديتين رئيستين، الأولى تواصلية والثانية إخبارية حسب سبيربر وويلسن. "مقصدية إخبارية، وهي ما يقصد إليه المتكلم من حمْل مخاطبه على معرفة معلومة معيّنة. ومقصدية تواصلية: وتتعلق بحمْل المخاطب على معرفة مقصده الإخباري"(32). وإذا كان المتكلّم يصوغهما، بوصفه منتِجا للخطاب، فهما يمثلان حجرا أساسيا في الاشتغال على تأويل الخطاب وصياغة انسجامه. كما يضبطان العلاقات بين "محتويات متتالية من الملفوظات، أو ما يسمّيه محلّلو الخطاب بالاستمرارية الموضوعاتية/التيمية للخطاب continuité thématique، التي على أساسها يتسنى لنا فهم الخطاب"(33). ولقد منح سيرلJohn Searle لمفهوم القصدية توجها فلسفيًّا، وهو يصف أفعال الكلام ويفسرها، الأمر الذي خوّل له تأسيس نظرية شاملة.

■**السّياق**

إذا كان التواصل يبنى انطلاقًا من فرضية تعارف مشترك بين المتحاورين، فإنه لا يمكن أن نتصور تواصلًا من دون سياق يؤطره. ويشكل السياق أساسًا ثابتا للتواصل. ولقد شهد عدة تطورات حسب المقاربات التي تناولته بالدرس والتحليل، ووضعته موضع تساؤل للقبض على حدوده وعناصره، خاصة لدى الغراسيين الجدد، والتيار السوسيولوجي وتوجه نظرية الملاءمة وغيرها، والتي تعلن جميعها أهمية السياق ودوره المحوري، "فذكر الاستعمال في حد ذاته، يتضمن بصورة لزومية حضور السياق؛ لأن الاستعمال، لا يمكن أن يكون إلاّ في إطار السياق.(34)"

ويعتبر السّياق مفهوما مهمّا في المقاربات المتعدّدة التي تحدد المعنى تداوليًّا. واعتبره جاكوب ل. ماي /Jacob L Mey مفهومًا ديناميًّا متجدّدا وليس استاتيكيًّا ساكنا"(35). وهو فضاء يتميّز بالشّساعة، بوصفه البؤرة دائمة التغيّر، التي تمكّن مستعملي الألسن من التواصل والتفاعل في ما بينهم، وتمنحهم الفهم والمعنى التداولي الملائم. ويعتبر السّياق أساس الانسجام النّصّي، ولا تتحقق نجاعة نصّ ما، إلا إذا احترمت السياق الذي يتشكل ضمنها، "فنحن ننجز فعلًا لغويًّا عندما نعبر بجملة أو بعدد من الجمل في سياق يكون ملائمًا لها. ويضرب لنا "فان دايك" هذا المثال: حين نقول: هل يمكنك أن تساعدني في دفع السيارة؟ فالمقصود من هذه الجملة إنجاز فعل الطلب، إلاّ أن معنى هذا الفعل لا يتمّ إلا في شروط خاصة، أو ضمن مواقف محددة، وهي تتعلق بالسياق الذي يتمّ فيه تلفُّظ العبارة بوصفها فعلًا لغويًّا.(36)"

والسياق حسب هربرت كلارك هو "المعلومات المتاحة لشخص معيّن للتفاعل مع سيرورة معينة في حادثة معينة"(37). وميّز بين نوعين من السياق شيّدهما على أسس تداولية سيكولوجية، وهما "السياق الجوهري Inntrinsic، والسياق الاتفاقي Incidental؛ (...) واعتبر كلارك أن السياق الجوهري هو الفاعل في عملية فهم المقولات في التواصل هو أساس الفهم لدى المخاطب حيث يمكنه من فهم قصد المتكلم في موقف معين"(38). ويعتبر السياق المكوّن الحاضن لعملية التخاطب، إذ لا نستطيع فهم مقصدية المتكلم من دون معطيات السياق الخاصة في عملية التخاطب، فهو يتضمن كلّ ما هو خارج لساني، الذي يمكنه أن يشكل جزءًا من الوضعية التلفظية. فهو يضمّ عناصر الإطار الزمكاني للتلفظ، وطبيعة المتحاورين وجنسهم، إلى جانب لحظة التلفظ. هذه المكونات الخارجية هي الكفيلة بأن تنقل المتخاطبين من التعامل مع المستوى اللغوي إلى التأويل التداولي"(39)، الذي يصبغ على قولاتنا المعنى التداولي الناجع.

المراجع:

1. سعيد جبار: التخييل وبناء الأنساق الدلالية/ نحو مقاربة تداولية، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2013، ص14.
2. سعيد يقطين، المرجع نفسه، ص 28.
3. حميد لحمداني، بنية النص السّردي، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، المغرب/ بيروت، لبنان، 2000، ص11.
4. سعيد يقطين، المرجع نفسه، ص31.
5. سعيد يقطين، المرجع نفسه، ص31.
6. سعيد جبار، التخييل وبناء الأنساق الدلالية/ نحو مقاربة تداولية، ص20.
7. المرجع نفسه، ص21. عن: T.Todorov, Mikhail Bakhtine, Principe dialogique ; p 43.
8. سعيد جبار، التخييل وبناء الأنساق الدلالية/ نحو مقاربة تدوالية، ص22.
9. جواد ختام، التداولية أصولها واتجاهاتها، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، 2016، ص25.
10. المرجع نفسه، ص 25.
11. جواد ختام، التداولية أصولها واتجاهاتها، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، 2016، ص19.
عن سعود صحراوي" التداولية عند العلماء العرب دراسة تداولية لظاهرة " الأفعال الكلامية" في التراث اللساني العربي" دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 2005، ص16.
12. فان دايك، ص255، ص19 جواد ختام
13. .جواد ختام، التداولية أصولها واتجاهاتها، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، 2016، ص25.
14. المرجع نفسه، ص42
15. .المرجع نفسه، ص20.
16. المرجع نفسه، ص21
17. .المرجع نفسه، ص13. عن ابن فارس أحمد بن زكريا (ت 395هـ) مقاييس اللغة، تحقيق وضبط عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، 1979،ج2، ص314.
18. ابن منظور محمد بن مكرم (ت 711هـ)، لسان العرب، دار صادر للنشر، بيروت، لبنان، ج5، ص327.
19. ثروت مرسي، في التداوليات الاستدلالية/ قراءة تأصيلية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2018، ص29.
20. Moeschler Jacques et Reboul Anne « Dictionnaire encyclopédique de Pragmatique », Seuil, 1994, p1.

21.سعيد جبار، التخييل وبناء الأنساق الدلالية/نحو مقاربة تداولية، ص24. عن:
Martine Bracops ; Introduction à la Pragmatique ; éd de boeck ; 2005, p13.
22.فان دايك، النصّ والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، 2000، ص18.
23.Mey, Jacob L. Pragmatics: An Introduction, p6
24.. Ariel, Mira. Defining Pragmatics, p145
25.Ariel, Mira. Defining Pragmatics, p99-100.
26.ثروت مرسي، في التداوليات الاستدلالية/ قراءة تأصيلية في المفاهيم والسيرورات التأويلية، ص35.
27.المرجع نفسه، ص269.
28.Grice H P « logic and conversation »In Syntax and semantics 3 speech arts, Cole and Morgan, 1975, p41-58.
29.جواد ختام، التداولية أصولها واتجاهاتها، ص99.
30.ثروت مرسي، في التداوليات الاستدلالية/ قراءة تأصيلية في المفاهيم والسيرورات التأويلية، ص241.
31. عبد المجيد جحفة، مدخل إلى الدلالة الحديثة، دار توبقال للنشر، ط2، 2014، ص36.
32.سعيد جبار، المرجع نفسه، ص36
33. .حياة مختار أم سعد، تداولية الخطاب الروائي/ من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2015. ص66.
34.المرجع نفسه، ص118.
35.المرجع نفسه، ص123.
36.حياة مختار أم السعد، تداولية الخطاب الروائي/ من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، 2015، ص39.
37.ثروت مرسي، في التداوليات الاستدلالية، ص 124. عن Clark, H, Arenas of Language Use, p64/
38.المرجع نفسه، ص124/125.
39.سعيد جبار، التخييل وبناء الأنساق الدلالية/ نح مقاربة تداولية، ص36.

* باحثة من المغرب



لوحة للفنان السوداني أبو القاسم عبد الرحمن رضوان



السعر 50 درهم مغربي

2665-749X

شبكة أطياف الثقافية
للدراسات و الترجمة والنشر
Atyaf Cultural Network
For Studies,Translation and Publishing